



DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

**De las referencias e influencias musicales, literarias,
pictóricas y cinematográficas en el cine de Woody
Allen. El caso Match Point (2005)**

Doctoranda María Jesús Cabello Bustos

Director Pedro Poyato Sánchez

OCTUBRE 2020

TITULO: *De las referencias e influencias musicales, literarias, pictóricas y cinematográficas en el cine de Woody Allen. El caso Match Point (2005)*

AUTOR: *María Jesús Cabello Bustos*

© Edita: UCOPress. 2020
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: De las referencias e influencias musicales, literarias, pictóricas y cinematográficas en el cine de Woody Allen. El caso *Match Point* (2005)

DOCTORANDO/A: María Jesús Cabello Bustos

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

El trabajo aborda el estudio de una de las constantes del cine de Woody Allen, cual es su permeabilidad a múltiples referencias e influencias artísticas, así sean musicales, literarias, pictóricas y cinematográficas. El filme *Match Point* (2005) es, en ese sentido, uno de los epicentros de la obra alleniana, como demuestra el presente estudio: a lo largo del mismo, se pasa revista a todas esas influencias y referencias, especialmente las musicales, tanto por lo que se refiere a su presencia en la diégesis, incluyendo la música metadieética, como en la extra-diégesis.

Avalada por numerosas publicaciones, la presente tesis, que contribuye a un mejor conocimiento de la obra de Allen, cumple con los requisitos exigidos para su defensa pública.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 21 de septiembre de 2020

Firma del director:

Fdo.: Pedro Poyato Sánchez

Bergman me encantaba cuando comencé a hacer cine -de hecho, sigo pensando que es el mejor cineasta que he visto en mi vida-, y si piensa en mí en los inicios de mi carrera, ¿quién era yo en realidad? Un humorista de *stand-up*, un escritor de comedias de Broadway. No era un intelectual, ni tampoco una persona sombría e inquietante. Iba a ver partidos de béisbol y a comer a Elaine's. No había visto una cámara por dentro, no sabía lo que hacía y mi mayor influencia es Bergman. Resulta de lo más incongruente y absurda la disparidad entre las personas que me han influido: Bob Hope e Ingmar Bergman. Y, claro, de eso solo puede salir un extraño híbrido cinematográfico plagado de bromas propias de George S. Kaufman o Bob Hope con cierto gusto por el drama y la estética que caracterizan los filmes suecos de mayor calado, todo ello orquestado por un humorista nada intelectual que aborda temas serios y profundos. El resultado es una mezcla rara. Y aun así, para bien o para mal, mis películas les parecen divertidas a la gente, y diferentes, porque me salía de lo convencional. Como cualquier otro director principiante, yo era un producto de mis influencias. Y mis influencias no podían ser más dispares.

Woody Allen

A mis padres y hermano

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a todas aquellas personas que, de una manera u otra, me han ayudado en este proyecto que, con tanta ilusión y alegría he desarrollado, en especial a Pedro y a Joaquín.

Resumen

El cine de Woody Allen siempre ha contado con una crítica y análisis continuado. A pesar de ello, en los análisis de sus films se suele generalizar demasiado y no se analiza con detalle minucioso y exhaustivo. En el año 2005 Allen presentó su película *Match Point*, que supuso un cambio en su forma de hacer cine. Se trata de una película muy diferente a lo creado hasta ahora, no es una comedia ni un drama bergminiano, sino un drama que acabará convertido en thriller. Y en ella incluyó numerosas referencias e influencias musicales, literarias, cinematográficas e incluso pictóricas, destacando entre ellas la utilización de ópera decimonónica. En la trama destaca el personaje protagonista, Chris Wilton, un arribista en la alta sociedad londinense creado al estilo del Tom Ripley de Patricia Highsmith y del Julien Sorel de Stendhal. Otras influencias destacables son las obras de Strindberg, Dostoievski, Shakespeare o Dreiser en el apartado literario y de films como *Un lugar en el sol* (Stevens, 1951), *Un lugar en la cumbre* (Clayton, 1959), *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999) o, incluso, de otras obras del propio director como *Delitos y faltas* (Allen, 1989).

Abstract

Woody Allen's films has always had continuous reviews and analysis. Despite this, the analysis of his films tends to generalize too much and is not analyzed in meticulous and exhaustive detail. In 2005 Allen presented his film *Match Point*, which marked a change in his way of making films. It is a very different film from what has been created up to now, it is not a comedy or a bergminian drama, but a drama that will end up turned into a thriller. And in it he included numerous references and musical, literary, cinematographic and even pictorial influences, highlighting among them the use of nineteenth-century opera. The main character in the plot is Chris Wilton, an upstart in London high society created in the style of Patricia Highsmith's Tom Ripley and Stendhal's Julien Sorel. Other notable influences are the works of Strindberg, Dostoevsky, Shakespeare or Dreiser in the literary part and films such as *A Place in the Sun* (Stevens, 1951), *Roomt at the top* (Clayton, 1959), *The Talented Mr. Ripley* (Minghella, 1999) or even other works by the director himself such as *Crimes and Misdemeanors* (Allen, 1989).

Índice

CAPÍTULO 1: Introducción	8
CAPÍTULO 2: Hipótesis, objetivos y metodología	13
CAPÍTULO 3: Estado de la cuestión	19
CAPÍTULO 4: Marco teórico	22
4.1 De la utilización por el cine de la música preexistente	22
4.2 De la utilización de la música preexistente en otras películas	28
4.2.1 <i>Los intocables de Eliot Ness</i>	28
4.2.2 <i>V de Vendetta</i>	33
4.2.3 <i>Misión imposible: Nación secreta</i>	42
4.3 De la utilización por el cine de Woody Allen de referencias	49
CAPÍTULO 5: El caso <i>Match Point</i>	62
5.1 Referencias musicales	62
5.1.1 Música diegética	68
<i>La Traviata</i>	69
<i>Rigoletto</i>	75
<i>Guillermo Tell</i>	81
<i>The Woman in White</i>	89
5.1.2 Música diegética interior subjetiva o música metadiegética	92
<i>El elixir del amor</i>	92
<i>El trovador</i>	98
<i>Salvatore Rosa</i>	106
<i>Los pescadores de perlas</i>	108
<i>Macbeth</i>	113
5.1.3 Música extradiegética	121
<i>Otello</i>	121
5.2 Referencias literarias	145
<i>Crimen y castigo</i>	146
<i>Rojo y negro</i>	150
Strindberg	151

5.3 Referencias pictóricas	160
5.4 Referencias cinematográficas	165
<i>Un lugar en el sol</i>	165
<i>Un lugar en la cumbre</i>	171
<i>Delitos y faltas</i>	176
5.5 Múltiples referencias. <i>El talento de Mr. Ripley</i>	183
 CAPÍTULO 6: Conclusiones	 209
 BIBLIOGRAFÍA	 215
1. Libros, artículos y webgrafía	215
2. Partituras y libretos	221
 ANEXOS	 223
1. Filmografía	223
2. Grabaciones de ópera	224
3. Fichas técnico-artísticas	225

1. Introducción

"A veces tener un poco de suerte es la táctica más brillante", decía el rabino Ben a Judah en *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, Allen, 1989). Dieciséis años después, Woody Allen presentó *Match Point*, una película que parte de ese pensamiento y que nos enseña hasta qué punto se puede llegar teniendo suerte. Woody Allen llevaba sin rodar fuera de su país desde las malas experiencias que tuvo con *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and death*) pero al fin se decidió a cruzar el Atlántico -financiación de la BBC mediante- para rodar por primera vez en su dilatada filmografía en tierras británicas. En esta ocasión, se trasladó a la capital del Reino Unido para firmar la película íntegramente en esta ciudad. También modificó su habitual ambientación musical, dejó atrás el jazz de Nueva York y utilizó fragmentos de óperas clásicas decimonónicas, principalmente verdinianas interpretadas por el tenor Enrico Caruso y un pequeño fragmento del musical *The woman in White*. Tras el éxito de esta película, volvió a repetir rodando en tierras londinenses los dos años siguientes con *Scoop* (2006) y *El sueño de Cassandra* (*Cassandra's dream*, 2007), a lo que siguió ampliando su gira europea con películas en Barcelona (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008), París (*Medianoche en París*, *Midnight in Paris*, 2011) y Roma (*A Roma con amor*, *To Rome with love*, 2012). Regresó a Londres con *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You will meet a tall dark stranger*, 2010) y tras una breve pausa para rodar *Blue Jasmine* (2013) en su ciudad natal, Nueva York, dio por finalizada su gira europea con *Magia a la luz de la luna* (*Magic in the moonlight*, 2014), filmada en la Costa Azul francesa. Las presiones del movimiento *Me Too* a los productores norteamericanos le obligaron de nuevo a volver a rodar en el viejo continente la que es su última película hasta la fecha, *Rifkin's Festival*¹.

El azar es uno de los pilares básicos de la película, pero también tiene otros: las referencias y similitudes con *El talento de Mr. Ripley* de Patricia Highsmith, *Crimen y castigo* de Dostoievski, *Rojo y negro* de Stendhal y, por supuesto, con las óperas utilizadas en su banda sonora: *Macbeth*, *Otello*, *El elixir del amor*, *Los pescadores de perlas*, *Rigoletto*, *Guillermo Tell*, *El trovador*, *Saltavore Rosa* o *La Traviata*.

¹ Rodada en San Sebastián en verano de 2019.

Woody Allen recuperó con *Match Point* el favor del público y de la crítica con una película muy diferente a las realizadas en los últimos años. En esta ocasión, no presenta una comedia ni un drama bergminiano, sino un drama que evoluciona hacia un thriller. Con 70 años a sus espaldas, el director fue capaz de moverse con soltura en las escenas de suspense, de tensión, de pasión y de sexualidad, algo no esperado cuando uno piensa en el cine de este autor.

Nuestro interés por el estudio parte de la suma de dos aficiones: la ópera y el cine de Woody Allen. Esta película llamó mi atención desde el primer fotograma acompañado de la música de Caruso. Años después, durante la realización del Máster de Cinematografía en la Universidad de Córdoba, despertó un interés en conocer si los fragmentos utilizados guardaban relación con la trama y cómo interactuaban con ella y, a partir de ahí, nuestro objetivo se extendió al resto de posibles referencias que pudiesen encontrarse en este film.

Respecto a las referencias literarias, son significativas las influencias de las obras de Stendhal y Dostoievski. La ambición y el ascenso social del protagonista de esta película, Chris Wilton, nos hace recordar al protagonista de la obra de Stendhal, Julien Sorel. Como este, se sirve de sus habilidades para escalar socialmente y conseguir sus ambicionadas metas. Llegado a un punto, su oculto romance con Nola Rice provocará una angustiosa situación que hará que nuestro protagonista, pase a parecerse más a Raskólnikov de Dostoievski que a Julien. Julien comete el crimen una vez desmoronado su castillo, sin embargo, Chris traza un meticuloso plan para solucionar su problema. En la secuencia del doble asesinato, comprobaremos cómo *Crimen y castigo* y *Otello* de Verdi se fusionan en las imágenes rodadas por el director neoyorkino.

En el análisis que se va a realizar se ha querido dotar de mayor relevancia en la investigación a los fragmentos de ópera que forman la banda sonora de esta película, en la opinión de que el director no ha seleccionado estos fragmentos como música de fondo para acompañar el relato visual, sino que una vez analizados, se descubre cómo tienen un rol protagonista en el film. Los versos de las arias que se escuchan tienen un vínculo narrativo con los actores o la historia narrada. Son utilizados para subrayar, dar significado y matizar elementos del guion. Todo esto sin obviar las

intertextualidades localizadas en la película a propósito de otras obras literarias, cinematográficas o pictóricas.

La presente investigación pretende ser un análisis riguroso e íntegro de cada una de las referencias e influencias localizadas en la película *Match Point*, escrita y dirigida por Woody Allen y estrenada en el año 2005. Tras el estudio de cada una de estas referencias seleccionadas por Allen se mostrará cómo aportan un significado añadido en cada secuencia utilizada, o a partir de ella.

Tras plantear la hipótesis de partida, los objetivos de investigación y la metodología a seguir, se crearán distintas fases de desarrollo para el estudio del presente trabajo de investigación. Así, en primer lugar, se abordará el estado de la cuestión, reseñando los estudios más representativos vinculados a nuestro trabajo publicados hasta la fecha. Seguidamente nos referiremos a la fundamentación metodológica utilizada en nuestra investigación. Esta está desarrollada a partir de estudios referentes en los campos del análisis narrativo fílmico y del análisis audiovisual, a través de los cuales se desarrollará un estudio interdisciplinar entre las artes musicales y cinematográficas. A continuación, abordaremos el marco teórico que sustentará nuestro posterior desarrollo, donde focalizaremos nuestro interés en el análisis del uso de la música clásica y ópera a lo largo de la historia del cine; todo ello con el objetivo de elaborar una correcta línea de investigación que determine el posterior desarrollo de nuestro trabajo. En este capítulo se abordarán otros usos de música clásica y ópera en el cine interesantes para este estudio, a fin de localizar similares pautas de utilización. En este apartado se analizarán los casos de la utilización de la ópera *Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo en la película *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*, 1987), el de la *Obertura 1812* (1880) de Piotr Ilich Tchaikovsky en *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, 2005) y el de la ópera inacabada de Giacomo Puccini, *Turandot* (1926), en *Misión imposible: Nación secreta* (*Mission: Impossible – Rogue Nation*, 2015) así como se incluirá un apartado que consistirá en una contextualización de *Match Point* en el cine de Woody Allen, haciendo hincapié en la utilización en su extensa filmografía de referencias relevantes para nuestro estudio, ya sean musicales, literarias, pictóricas, cinematográficas o incluso metarreferenciales.

El quinto y más relevante capítulo de este estudio es el que da título a esta tesis, el análisis de las referencias e influencias localizadas en *Match Point*. Dentro de este capítulo se dividirán dichas referencias en distintos apartados según la clasificación artística referenciada. En un primer apartado abordaremos el estudio de los fragmentos musicales utilizados, donde se analizarán óperas de Giuseppe Verdi (*La traviata*, *Rigoletto*, *Otello*, *El trovador* y *Macbeth*), Gioachino Rossini (*Guillermo Tell*), Gaetano Donizetti (*El elixir del amor*), Antonio Carlos Gomes (*Salvatore Rosa*) y Georges Bizet (*Los pescadores de perlas*), así como el musical *The woman in White* (2004) de Andrew Lloyd Webber.

Continuando al análisis musical, el siguiente apartado tratará las obras literarias referenciadas; este es el caso de *Crimen y Castigo* (2010) de Fiódor Dostoievski, *Rojo y Negro* (2009) de Stendhal y de diversas obras del dramaturgo sueco August Strindberg, como es el caso de *La señorita Julia* (1982), *Crímenes y crímenes* (1983), y *Paria* (1982). En el apartado de referencias pictóricas analizaremos la utilización de la obra *Campo de trigo con cipreses* que Vincent Van Gogh terminara de pintar en 1889 en la secuencia donde se inicia el *affaire* de la pareja protagonista bajo la lluvia.

En el siguiente apartado dentro de este capítulo haremos mención a metarreferencias dentro del propio arte cinematográfico, como son los casos de *Un lugar en el sol* (*A place in the sun*, 1951) de George Stevens, *Un lugar en la cumbre* (*Room at the top*, 1959) de Jack Clayton y *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) del propio Allen.

El último apartado lo ocupa el caso de *El talento de Mr. Ripley* (1993) de Patricia Highsmith, donde junto a la obra literaria de la escritora norteamericana se analizan las referencias y similitudes con *Match Point* respecto a sus adaptaciones cinematográficas, *A pleno sol* (*Plein soleil*, 1960), dirigida por René Clément y, principalmente, *El talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999) de Anthony Minghella.

Este trabajo lo avalan la publicación del artículo *Match Point* (Allen, 2005): *A propósito del Tom Ripley de Patricia Highsmith* en el número 20 (2020) de la revista Fotocinema (CIRC B), la comunicación presentada en las I Jornadas Científicas de cine rural de la Universidad de Córdoba, *Lo rural en Woody Allen: Comedia sexual de una noche de verano y Match Point*, actualmente pendiente de publicación, así como

la comunicación presentada en el Congreso Internacional de Artes y Culturas realizado en la Universidad Complutense de Madrid en Noviembre de 2019 bajo el título *Influencias y presencias literarias en Match Point* y posteriormente publicada en la obra editada por Rafael L. Cabrera Collazo *Rumbos atrevidos, pero necesarios: Conversaciones entre innovación, arte y creatividad*, en artículo titulado *Influencias y presencias literarias en el cine de Woody Allen. El caso de Match Point* (2020, pp. 219-225).

2. Hipótesis, objetivos y metodología

Cuando nos enfrentamos al análisis de una película en la que encontramos multitud de referencias de partida, tras una clasificación inicial podemos observar cuáles serían a priori las más relevantes. En el caso que nos ocupa, por un lado, debemos agrupar las referencias musicales operísticas -ya habrá tiempo de analizarlas y subclasificarlas posteriormente- ya que, además de ser un género artístico en sí mismo, conforman el corpus más numeroso y, por otro lado, debemos clasificar el resto de referencias, agrupándolas a su vez según sus distintos orígenes. Ante estas clasificaciones iniciales, nos vemos abocados a centrar la mayor parte de nuestra investigación a la parte musical ya que, como hemos comentado, es la que creemos en principio más relevante. Ahora bien, tras identificar todas estas referencias e influencias y asignarles su respectiva prioridad surge la objetiva duda de si son fruto del azar teniendo en cuenta la nutrida capacidad cultural del autor o, en cambio, han sido escogidas persiguiendo un determinado objetivo. Resultado de esto, surge nuestra hipótesis de partida y los objetivos de investigación.

Esta investigación parte de la hipótesis que sostiene que las referencias e influencias encontradas en esta obra, *Match Point* de Woody Allen, no son fruto del azar o de pequeñas referencias a la cultura preferida por el autor, sino que cada una de ellas han sido escogidas a fin de aportar una carga adicional a la narrativa fílmica. Y de esta surgen los siguientes objetivos:

- Inventariar las referencias y ver cómo funcionan y en qué medida enriquecen la estructura del film en su dimensión narrativa y visual. Profundizar cómo cada una de estas óperas, obras literarias, pictóricas o cinematográficas referenciadas tienen un objetivo muy definido dentro de la trama.
- Clasificar cada uno de los fragmentos musicales utilizados, a tenor de centralizar nuestra investigación en el ámbito musical, como diegéticos, extradiegéticos y sus consiguientes clasificaciones.

Para llevar a cabo estos objetivos, este estudio se basará en la siguiente metodología que parte de un hecho que genera nuestro interés, como es el uso de música operística como vehículo de expresión para reforzar la trama narrativa y la dimensión visual. El presente trabajo incrementa su objeto de investigación a las alusiones literarias, pictóricas y cinematográficas, a fin de obtener una visión global de todo el espectro de referencias utilizadas en la realización de esta película por el director neoyorkino.

Así, este estudio trata de, partiendo de una metodología multidisciplinar, analizar el aporte de cada una de estas referencias a fin de contextualizar su significado en la obra fílmica. Si bien la unión de la música y el cine data desde los inicios de éste y, prácticamente podría decirse lo mismo de la unión entre el cine y la literatura, no es una práctica muy habitual utilizar ópera a fin de crear intertextualidades y aún lo es menos que esta adquiera significado propio dentro de un film. Esencialmente suele utilizarse como mera música diegética, a excepción de films puntuales como el caso que da título a esta tesis y otros que serán analizados a fin de proporcionar una ubicación contextual.

Una vez definidos los parámetros a analizar debemos ser conscientes que cada referencia, además de constituir un significado *per se* en la escena en la que se utiliza, forma parte de un significado global que es la película al completo. En este caso, como todo lo analizado forma parte de *Match Point*, no debemos nunca dejar de lado el punto de vista global.

Para abordar la metodología analítica que nos concierne debemos partir de la metodología tradicional del estudio cinematográfico, comenzando por abordar los aspectos generales para después detallar los particulares. En el caso del análisis musical, las escenas cinematográficas se abordan desde un punto de vista híbrido entre las dos artes. Para este cometido es necesario partir de unos conocimientos previos tanto en materia musical como cinematográfica.

La metodología llevada a cabo se inició revisando la bibliografía que aborda el estudio de las relaciones entre las artes de la música y la cinematografía, tanto en bibliotecas físicas como en virtuales. En una búsqueda inicial, se han localizado los libros editados por la Universidad de Salamanca donde se recopilan las publicaciones de los simposios *La creación musical en la banda sonora* realizados en la Universidad

de Salamanca entre los años 2002 y 2008: *La música en los medios audiovisuales* (2005) y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (2009). También se localizó el libro de Jeongwon Joe, *Opera as Soundtrack* (2013) y, a partir de este, sus libros como editora: *Between Opera and Cinema* (2002) y *Wagner y el cine* (2018). A estos unimos la reciente obra de Jaume Radigales, *Ópera en pantalla. Del cine al streaming* (2019) y las investigaciones de José Nieto.

Desde la perspectiva del análisis del sonido como componentes de un film, nos decantamos por los trabajos publicados por Michel Chion, *La música en el cine* (1985), y Claudia Gorbman, *Unheard Melodies* (1987), y respecto al análisis fílmico con el resto de las artes destacamos la obra de Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film* (1990), *Teorías del cine* (2000) de Robert Stam y *El relato cinematográfico* (1990) de André Gaudreault y François Jost. Respecto a la intertextualidad, término acuñado por Julia Kristeva en su obra *Semiótica 1* (1981), Poyato Sánchez afirma:

Para Kristeva, como para Bakhtin, todo texto forma un mosaico de citas, un palimpsesto de huellas, donde otros textos pueden ser leídos. Por ello, el concepto de intertextualidad no puede ser entendido como referido a cuestiones de *influencia* de un escritor sobre otro, o un cineasta sobre otro, o a fuentes de un texto en el viejo sentido filológico; de lo que se trata es de una transposición de uno o más textos a otro que los asume, desborda, transgrede o niega, como antes decíamos. (Poyato Sánchez, 2006, p.104).

En este sentido, hacemos uso del estudio fijado por Gérard Genette, incorporando el término de Kristeva como uno de los tipos de transtextualidad, el cual la definió, de una manera más restrictiva que la propia Kristeva, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989, p.10) y a ésta la clasificó en varias formas: la cita, el plagio y la alusión. Si bien Genette se refirió en su estudio a la literatura, tal como indica Poyato Sánchez en la cita anterior, sus definiciones son extrapolables a las demás artes, como es en este caso las relaciones entre la cinematografía y la música, literatura o pintura. Los otros cuatro tipos de

transtextualidad definidos por Genette son la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. La paratextualidad se describe como la relación “entre el texto en sí y su paratexto, esto es, los mensajes y comentarios accesorios que rodean al texto: prefacios, dedicatorias, ilustraciones, e incluso diseño de las portadas de los libros” (Stam, 2001, p.242), la metatextualidad se refiere a la “relación crítica entre un texto y otro, tanto si el texto comentado se cita de forma explícita como si se evoca de manera tácita” (Stam, 2001, p.242), la hipertextualidad es aquella relación de todo texto -hipertexto- con un texto anterior -hipotexto-, “que el primero transforma, modifica, elabora o amplía” (Stam, 2001, p.242) y la architextualidad hace alusión al título de la obra, según Stam, referenciando “las taxonomías genéricas sugeridas o rechazadas por los títulos o subtítulos de un texto” (2001, p.243).

Siguiendo el modelo de análisis establecido por Casetti y di Chio (1991, pp. 34-35), una vez determinado el objeto de estudio y escogida la metodología a utilizar, en este caso el análisis fílmico como metodología específica, las fases a seguir para realizar una intervención analítica en un film deben partir de los siguientes pasos: segmentar, estratificar, enumerar y ordenar y recomponer y modelizar.

- Segmentar. Siempre debe ser el primer paso. Consiste en dividir el objeto de estudio en distintas partes y a su vez, si es necesario, subdividir estas progresivamente.
- Estratificar. Consiste en una “indagación transversal de las partes individualizadas, en el examen de sus componentes internos”.
- Enumerar y ordenar. Esta fase trata de reorganizar las partes desmembradas a fin de poder comprender su estructura y funcionamiento.
- Recomponer y modelizar. Esta última fase reconstruye de nuevo el objeto analizado a fin de poder obtener una visión global y unitaria del conjunto.

Posteriormente se definen tres características para que un análisis pueda ser considerado válido:

Primero debe tener *coherencia interna*, es decir, no contradecirse en modo alguno: de ahí la necesidad de trabajar sobre estos datos uniformemente o de avanzar de modo progresivo. Después debe poseer *fidelidad empírica*, esto es, conservar un enlace efectivo con el objeto investigado: de ahí la necesidad de realizar los balances con datos realmente procedentes de este último, sin quitar ni añadir ninguno que no sea justificado. Finalmente, debe poseer *relevancia cognoscitiva*, en otras palabras, decir algo tendencialmente nuevo: de ahí la necesidad de ir más allá de la evidencia y de diferenciar aspectos no familiares del fenómeno investigado (Casetti y di Chio, 1991, pp. 59-60).

Una vez seleccionados los fragmentos de las películas para analizar y sus respectivas referencias que las acompañan, se realizó un visionado inicial completo de la obra cinematográfica escogida para posteriormente llevar a cabo un visionado detallado y exhaustivo de los fragmentos seleccionados. Al mismo tiempo, en los casos de la utilización de fragmentos de ópera, se necesitó visualizar dichas óperas de una manera similar: primero una visión completa y posteriormente una múltiple repetición de los fragmentos seleccionados a fin de agudizar su comprensión, todo esto acompañado de la lectura de sus correspondientes libretos y de bibliografía apropiada. En el caso de la música escogida que no es ópera, se ha buscado información bibliográfica sobre ella a fin de comprender su significado además de su escucha en un sinfín de audiciones. En lo concerniente a las referencias literarias, se ha procedido a la lectura completa de dichas obras y a lectura de diferentes análisis para su mejor comprensión.

De los fragmentos seleccionados con presencia musical se ha realizado un análisis audiovisual siguiendo el patrón marcado por Chion en su obra *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993), cuya metodología parte del método oír/escuchar-ver/mirar para analizar el contenido de una escena audiovisual y clasificar los sonidos expuestos dentro de la diégesis cinematográfica. En *El guion musical en el cine* (2013), Xalabarder incide en la clasificación de Chion

(diegética-extradiegética-diegética interior subjetiva o empática-anempática) y nos indica el camino que hay que seguir a fin de comprender el significado de la utilización de uno u otro fragmento musical.

3. Estado de la cuestión

El análisis de la música utilizada en el cine es una disciplina que está aumentando constantemente, aunque no deja de ser un estudio menor en comparación con la investigación global que se hace del desarrollo fílmico e incluso de la realizada en el campo de la musicología. Dentro de este, si nos atenemos exclusivamente a la utilización de la ópera y la música clásica, encontramos que los análisis y estudios localizados no dejan de ser escasos.

En el ámbito internacional, destacan los estudios publicados en los últimos años por la musicóloga de la Universidad de Cincinnati Jeongwon Joe, que tras coeditar *Between Opera and Cinema* (2002) y *Wagner and Cinema* (2010) dio el salto a escribir su propio estudio monográfico en 2013 con *Opera as Soundtrack* para la colección Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Dentro de esta misma colección es destacable para nuestro estudio la obra coeditada por Phil Powrie y Robyn Stilwell en 2006, *Changing Tunes: The uses of Pre-existing Music in Film*. Otra musicóloga estadounidense, Marcia Citron, perteneciente a la Universidad de Rice (Houston), también se centra en la ópera y el cine como sus principales vías de investigación. De su obra referimos la publicada en 2010 bajo el título *When Opera Meets Film* donde realiza un pormenorizado análisis del estilo operístico utilizado en la trilogía *El Padrino* de Francis Ford Coppola, así como la utilización de distintos fragmentos de ópera en *La cérémonie* (Chabrol, 1955), *Moonstruck* (*Hechizo de luna*, Jewison, 1987), *Sunday, bloody Sunday* (*Domingo, maldito domingo*, Schlesinger, 1971) y *Closer* (Nichols, 2004).

Dentro de nuestras fronteras, destacan los estudios editados por la Universidad de Salamanca, *La música en los medios audiovisuales* (2005) y *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (2009) donde, a pesar de los numerosos artículos publicados, son escasos los referidos al uso de la música clásica o la ópera en el cine. En lo referente a los monográficos actuales, en 2019 Ediciones Cátedra ha publicado la nueva obra de Jaume Radigales e Isabel Villanueva Benito dedicada a analizar la utilización de la ópera en el cine, *Ópera en pantalla: Del cine al streaming* y Ediciones Fórcola ha

publicado traducida a nuestro idioma una de las obras coeditadas por Joe, *Wagner y el cine*, con lo que se comienza a vislumbrar algo de luz en la publicación de obras de esta disciplina en nuestro idioma.

En el marco de la especialización del análisis del sonido utilizado en el cine, las obras publicadas por Michel Chion son referencia en este ámbito. Con *La música en el cine* (1997) realizó un análisis del significado narrativo que la música aporta al cine marcando un camino que otros autores seguirían en el análisis musical, como Claudia Gorbman con *Unheard Melodies. Narrative Film Music* (1987), donde acuñó el término metadieético para referirse al sonido que no es ni diegético ni extradiegético, como puede ser el que escucha en su interior uno de los personajes de una película; y continuando él mismo con *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1990), donde analiza una numerosa clasificación de los sonidos que se relacionan con la imagen. Dentro de los autores españoles destacan la obra publicada por José Nieto, *Música para la imagen. La influencia secreta* (1996), donde analiza técnicamente la incidencia musical en la cinematografía, *Música de cine. Una ilusión óptica* de Conrado Xalabarder (2006), así como *El guion musical en el cine* (2013) del mismo autor. De las obras publicadas en los últimos años se puede destacar *La música en el cine* (2015) de Jaume Radigales y su reciente libro coescrito junto a Isabel Villanueva, *Ópera en pantalla: Del cine al streaming* (2019), libros donde se narra de una forma historicista el uso de la música clásica y la ópera en el cine, aunque sin llegar a profundizar en el análisis.

En relación a las tesis relevantes para este estudio se puede destacar la realizada por Yaiza Bermúdez Cubas en 2014, *La música clásica preexistente en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII. Usos estéticos, tópicos y anacronismos* (Universidad Ramón Llull); la de Gonzalo Díaz Yerro en 2011, *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual* (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria); la de Celia Martínez García en 2015, *Estudio analítico de la música de El paciente inglés en el marco de narrativa musical cinematográfica* (Universidad Complutense de Madrid), donde realiza un detallado análisis tanto de la música preexistente utilizada por Minghella en *El paciente inglés* (1996), como de la original creada por Gabriel Yared, dupla que repitió en sus mismos cargos en *El talento de Mr. Ripley* (1999) y

en *Cold Mountain* (2003); la de Marcos Azzam Gómez en 2011, *La música en el cine de Ingmar Bergman* (Universidad de Salamanca), un análisis muy completo de la música utilizada por el director sueco; la de Táhirih Motazedian, *To Key or Not to Key: Tonal design in Film Music* presentada en la Universidad de Yale en 2016, centrada en el análisis de los significados que la tonalidad de una obra –original o preexistente- aporta a la película o la de José Luis Centeno Osorio, *La música de Ligeti y Penderecki en 2001: Una odisea del espacio y El resplandor de Stanley Kubrick* (Universidad de Valladolid, 2016) donde analiza el estudio compositivo de estos compositores en las obras utilizadas en dichas películas y cómo Kubrick empleó sus obras de un modo pionero y estableció una influencia de cómo utilizar música preexistente en películas posteriores.

En lo que respecta a los estudios realizados sobre el cine de Woody Allen, destacan las tesis de Daniel Acle Vicente, *El cine como pensamiento. Concomitancias entre la filmografía de Woody Allen y la filosofía de Friedrich Nietzsche*, defendida en la Universidad de Salamanca en 2015; *La red urbana de Woody Allen. Análisis del espacio narrativo cinematográfico* de Marta de Miguel Zamora (Universidad Complutense de Madrid, 2014), donde se analiza la ciudad como espacio narrativo cinematográfico; la de Marcos García Barrero, *Parábasis, Monólogo y Stand-up comedy en la obra cinematográfica de Woody Allen* (Universidad Autónoma de Madrid, 2015) y la de Luis Ángel Ruiz Ruiz de la Universidad de La Rioja en 2013, *Secularización, hermenéutica y posmodernidad: el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo, el psicoanálisis y la deconstrucción*, que basa su estudio en la investigación de la noción y prácticas hermenéuticas llevadas a cabo en el cine de Allen.

4. Marco teórico

Antes de introducirnos en el análisis de la película propiamente dicha, la ubicaremos respecto a la utilización de la música preexistente en el cine, así como al uso de referencias dentro de las películas de Woody Allen. Es obvio pensar que la música utilizada para acompañar una secuencia en una película debe haber sido escogida por alguna razón. Puede ser por el mero hecho de crear un acompañamiento ambiental o puede llegar el caso de querer transmitir todo un significado en concreto gracias a la música escogida, a veces queriendo comunicar a través de la música el mismo sentido que se recoge en la imagen fílmica y, en otras ocasiones, intentando aportar una información adicional a la narrativa. Para estos últimos se suele utilizar música preexistente puesto que, al ser una música ya creada anteriormente, el espectador puede relacionar lo que está escuchando y conocía con lo que está viendo.

4.1 De la utilización por el cine de la música preexistente

En los casi cien años de la existencia del cine sonoro² ha habido numerosas ocasiones donde se ha utilizado música clásica, ya sea únicamente instrumental u ópera. El cine no deja de ser una evolución del teatro y la ópera, de ahí que el tratamiento narrativo de estos géneros esté muy relacionado. No podemos hablar de la importancia que la música ha tenido en el cine desde sus inicios sin mencionar la estrecha relación con la ópera y más en concreto, con Wagner, quien con su revolución del drama musical sentó las bases de lo que posteriormente sería definido como narrativa cinematográfica:

Todo el trabajo de evolución del cine y de perfeccionamiento cumplido por ciertos cineastas del cine mudo consistió en intentar, por diferentes medios, alisar la continuidad del filme para hacer de él un solo y único movimiento continuo, exactamente como ciertos pioneros sucesivos,

² *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Crosland, 1927) se considera la primera película sonora al utilizar un sonido sincronizado durante toda la película.

de Gluck a Wagner, lo habían intentado con la ópera. (Chion, 1997, p.52).

Respecto a la música original resulta interesante el hecho que, aun siendo mayoritariamente instrumental, en numerosas ocasiones ha trascendido de ser sólo un elemento de la propia narrativa fílmica a formar parte de la cultura general, por lo que es inevitable pensar en ciertas películas sin que vengan a la mente sus reconocidos acompañamientos musicales. Es el caso de famosos *leitmotifs*, como ocurre en la saga de *Indiana Jones*, donde su tema principal -compuesto por John Williams- se ha utilizado incluso en otras películas a modo de referencia intertextual. Igualmente ocurre con el tema principal de la saga de James Bond, con un *leitmotiv* reconocido universalmente. Un caso distinto es la utilización de la conocida canción *As time goes by* (*Cómo pasa el tiempo*) en la película *Casablanca* (Curtiz, 1942). Desde que fuera utilizada para la gran pantalla, pasó a ser “la canción de *Casablanca*” y desde entonces siempre se ha utilizado para referirse a la película de Rick e Ilsa, a pesar de ser música preexistente³, sin olvidar que, al igual que se aumenta la importancia de la película con la que se relaciona esa música, disminuye, como indica Michel Chion, la importancia que tiene el intérprete:

En una cultura como la nuestra en la que, tratándose de música clásica grabada, se da un valor exagerado al intérprete, por lo que respecta a la música cinematográfica hemos caído en otro exceso diametralmente opuesto al no conceder ni la más mínima importancia a la calidad del sonido y de la dirección de orquesta. (Chion, 1997, p.115).

Cuando en una típica conversación con un grupo de aficionados al cine llega el momento de hablar de bandas sonoras suelen salir a relucir los nombres de John Williams, Hans Zimmer o el malogrado James Horner. Si la conversación profundiza

³ La frase más célebre asociada a esta película “Play it again, Sam” (Tócala otra vez, Sam), no pertenece a la película, sino al título de la película protagonizada por Woody Allen y Diane Keaton y dirigida por Herbert Ross en 1972. En España se tradujo el título como *Sueños de un seductor*.

en los “clásicos”, será el turno de Nino Rota, Ennio Morricone, Max Steiner, Henry Mancini o Bernard Herrmann. Lo que probablemente ocurrirá en la mayoría de estas conversaciones, si nos atenemos a un colectivo no profesional de la música, es que nadie saque a relucir que en la película que acaban de ver hay un fragmento de obra de Beethoven, Mozart, J.S.Bach o Wagner. Se da por hecho que están ahí como algo habitual y no llega a captar la atención del público. Su utilización, aunque pase desapercibida para la mayor parte del público se ha convertido en algo muy habitual. Consultado la conocida base de datos de todo amante cinéfilo *Internet Movie Database*⁴, se puede constatar cómo los compositores llamados clásicos lo son también en el cine. Como se observa en las tablas 1 y 2 mostradas a continuación, se puede constatar el número de ocasiones en las que las obras de los compositores clásicos cuya música preexistente ha sido utilizada en películas con la de los compositores que han generado su obra directamente para el cine, sin perjuicio de que sus obras se hayan reutilizado en diferentes películas.

MÚSICA PREEXISTENTE	
COMPOSITOR	Nº DE OCASIONES DONDE SUS OBRAS APARECEN EN PELÍCULAS
Mozart	1582
Beethoven	1471
J.S. Bach	1459
Wagner	1353
Tchaikovsky	1095
Mendelssohn	1089
Chopin	1062
Johann Strauss	995
Schubert	812
Gershwin	754
Verdi	742
Rossini	732
Haendel	577
Brahms	568
Vivaldi	557
Puccini	517

⁴ www.imdb.com

Bizet	422
Listz	379
Haydn	314
Dvořák	241

Tabla 1. Elaboración propia Fuente: IMDb

MÚSICA INCIDENTAL	
COMPOSITOR	Nº DE OCASIONES DONDE SUS OBRAS APARECEN EN PELÍCULAS
Ennio Morricone	519
John Williams	398
Henry Mancini	397
Max Steiner	241
Danny Elfman	184
James Horner	168
Hans Zimmer	141
Nino Rota	134
Bernard Herrmann	126
Philip Glass	93
José Nieto	87
Alberto Iglesias	60
Luis de Pablo	50
Howard Shore	43

Tabla 2. Elaboración propia Fuente: IMDb

Como se puede confirmar en la clasificación anterior, la mayor utilización de música clásica –incluyendo en esta clasificación a la ópera como un género de la música clásica- está muy por encima de la música incidental creada para tal fin.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es el público objetivo de cada película. Dejando a un lado las películas biográficas sobre compositores o intérpretes en las que, obviamente, recurren a la música del propio compositor o de los compositores relacionados con el intérprete⁵, una mala elección musical puede arruinar una película. Si obviamos los usos banales de la música clásica como acompañamiento de

⁵ Es el caso, por ejemplo, de *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *Eroica* (sic) (Cellan Jones, 2003) como películas biográficas de Mozart y Beethoven respectivamente o *El pianista* (Roman Polanski, 2002) película biográfica sobre el pianista polaco Władysław Szpilman.

imágenes -además de poder escoger mal, también está la cuestión económica, ya que la mayoría de la música clásica no tiene que pagar derechos de autor-, podemos hablar de directores que han utilizado con frecuencia música clásica u ópera en sus películas. Entre ellos se pueden destacar reconocidos directores como Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola o el propio Woody Allen.

Con *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) el maestro Kubrick modificó la forma de utilizar la música en la banda sonora de una película. Y lo hizo utilizando música clásica pregrabada. La escena inicial de los primates que, tras la visita del monolito, desarrollan el aprendizaje de la utilización de los huesos como arma, todo acompañado con el poema sinfónico de Richard Strauss, *Así habló Zaratustra* op.30 de 1896 se ha convertido, por méritos propios, en una escena icónica del cine al igual que la utilización de *El Danubio azul* op.314 de Johann Strauss de 1866 en la escena del paseo espacial. En *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) el protagonista considera a la *Novena Sinfonía en re menor* op.125 de Ludwig van Beethoven como ejemplo de divinidad a pesar de ser un asesino psicópata que comete actos de *ultraviolencia* al son de *La gazza ladra* (Gioachino Rossini, 1817) y se muestra manteniendo relaciones sexuales con la *Obertura* de *Guillermo Tell* (Gioachino Rossini, 1829). Es remarcable en esta película la fusión de música preexistente con las variaciones de esta misma realizada por la compositora Wendy Carlos mediante sintetizador, destacando tanto el arreglo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven como el de la *Música para el funeral de la Reina Mary Z.* 860 de Henry Purcell. En *Barry Lyndon* (1975) utilizó obras de Mozart, Schubert, Vivaldi, Bach o Händel entre otros y en su siguiente película, *El resplandor* (*The shining*, 1980) utilizó de nuevo un arreglo de Wendy Carlos, esta vez basado en la *Sinfonía fantástica* op.14 de Hector Berlioz, así como obras de Béla Bartók y, principalmente, de Krzysztof Penderecki. Años más tarde en su póstuma e inconclusa *Eyes Wide Shut* (1999) utilizó el *Vals nº 2* de la *Suite para orquesta de variedades* de Dmitri Shostakóvich como *leitmotiv* de la pareja protagonista de la película.

De Francis Ford Coppola cabe destacar la utilización de *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni en *El padrino Parte III* -que se comentará más adelante- y de la que posiblemente sea la escena más conocida en la utilización de la ópera en el cine: el acompañamiento diegético -utilizan un sistema de megafonía instalado en los helicópteros para reproducir la música- del comienzo del prelude del tercer acto de

La Valkiria (Wagner, 1856), conocida como *La cabalgata de las valkirias*, en la escena del ataque con helicópteros al poblado vietnamita en *Apocalypse Now* (Coppola, 1979). Según Radigales y Villanueva “la lectura que puede hacerse de esta secuencia es clara y nos permite dibujar una función político-social del director estadounidense, al invitar al espectador a reflexionar sobre la intervención de los soldados norteamericanos en el conflicto de Vietnam” (2019, p.101). Efectivamente, esa imagen icónica que crea un símil de los helicópteros como las monturas de las guerreras valkirias -aunque en este caso en lugar de recoger las almas de las víctimas de la batalla la intención es la de generar muerte y destrucción- junto a los consabidos hechos de la utilización de la música de Wagner en los vídeos y películas propagandistas nazis, proponen reflexionar si el ejército norteamericano no actuó en Vietnam al igual que hicieron los ejércitos al mando de Hitler en Europa. Opinión similar propone Chion al referirse a la parte más conocida de esta película: “secuencia de la que la publicidad, que la imita muchas veces, no capta más que su vertiente triunfal, olvidando el horror y el escándalo que denuncia” (Chion, 1997, p.319).

4.2 De la utilización de la música preexistente en otras películas

Teniendo en cuenta que las referencias más destacables para nuestro estudio de las localizadas en *Match Point* son las musicales, consideramos interesante un análisis previo de la utilización de música preexistente en otros films. Para este apartado, hemos seleccionado los casos de *Los intocables de Eliot Ness*, *V de Vendetta* y *Misión imposible: Nación secreta* ya que consideramos que la utilización de música clásica u ópera en estas cinematografías aporta, al igual que en *Match Point*, una carga dramática implícita en estas obras operísticas como son la tragedia, la violencia, el amor, la muerte, la intriga o la obsesión. Igualmente interesante resulta el uso de la obra instrumental de Tchaikovsky al utilizar el sentido que el compositor dio a la obra para asumirlo como propio en la narrativa de la película.

4.2.1 *Los intocables de Eliot Ness*

Con *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*, 1987), Brian de Palma volvió al género gansteril tras haber rodado *El precio del poder* (*Scarface*) cuatro años antes. Basado en la novela autobiográfica del propio Eliot Ness, De Palma contó con un elenco de actores importantes de la época, con un emergente Kevin Costner en el papel principal y secundado por Robert de Niro, Sean Connery y Andy García. Tras *Scarface* y *Los intocables de Eliot Ness*, De Palma se encuadró en la tríada de directores italoamericanos –junto a Martin Scorsese y Francis Ford Coppola– que en los años 70 y 80 ganaron mucho prestigio gracias a sus películas basadas en mafiosos. La escena más representativa de la película es el conocido homenaje a la secuencia de la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Eisenstein, 1925) representado en las escaleras de la estación de ferrocarril de Chicago. Sin embargo, en nuestro caso hay una escena más interesante: la asistencia a la función de ópera *Pagliacci*, de Rugero Leoncavallo.

Fue en 1892 cuando el compositor napolitano estrenó su ópera más conocida. La historia del triste payaso representada en *Pagliacci* ganó ese año el concurso del

editor Edoardo Sonzogno, con lo que igualó a su predecesor en el verismo: dos años antes Mascagni se había alzado con el mismo premio por *Cavalleria Rusticana*. Al ser dos de las obras más importantes del verismo italiano –sin olvidar, por supuesto, a *Tosca* de Puccini–, tener una corta duración y haber ganado el citado concurso, es habitual en la actualidad representarlas juntas en una misma función. Otro nexo común de las obras es la utilización de ambas en películas que tratan el tema de la mafia. Si *Pagliacci* se utilizó en *Los intocables de Eliot Ness*, *Cavalleria rusticana* fue utilizada en el cierre de la trilogía más famosa del cine dedicado al mundo del hampa. Con la ópera de Mascagni, Francis Ford Coppola pone el broche de oro al último capítulo de su serie *El Padrino* (*The Godfather Part III*, 1990), donde juega con la representación diegética de la ópera dentro de la película alternando escenas donde la música se utiliza de forma extradiegética mientras se cometen los asesinatos ordenados por Michael Corleone, interpretado por Al Pacino, relacionando el ajuste de cuentas que está sucediendo en la función operística con el real. Marcia Citron, en su análisis sobre el estilo operístico en la trilogía de El Padrino de Coppola, señala que

El uso de *Cavalleria Rusticana* restaura tanto la cultura de época como la nostalgia e idealismo que están asociados a la ópera [...] Al elegir esta ópera en particular, ambientada en Sicilia, y realizada en este lugar, el principal teatro de ópera de Palermo (Sicilia), Coppola refuerza el tema de origen étnico de la saga y lo lleva al lugar literal de origen. (Citron, 2010, p.43, traducción propia).

De un modo similar, en *Los intocables de Eliot Ness*, De Palma utiliza el momento de más aflicción de Canio, el payaso protagonista, cuando canta su aria más conocida, *Vesti la giubba* (Figura 1), tras haber quedado destrozado al descubrir que su esposa Nedda le está siendo infiel.



Figura 1. Interpretación de *Pagliacci* en *Los intocables* de *Eliot Ness* (De Palma, 1987).

Previo al comienzo de la función, la música de *Pagliacci* acompaña de forma extradiegética los últimos momentos de vida del policía Malone –interpretado por Sean Connery- dando paso a la interpretación de la ópera en un trávelin pasando del primer plano del tenor en el escenario hasta llegar al palco donde está sentado Al Capone y mostrar su rostro, que pasa de la emoción que supone el momento trágico de la representación a la alegría dibujando una risa tras conocer la noticia de boca de su ayudante de que Malone ha sido ejecutado. Cortando el trávelin se introduce una imagen de Malone herido de muerte intentando avanzar arrastrándose por el pasillo de su casa. La utilización de este fragmento de *Pagliacci* tiene un significado de venganza: tras la confirmación de que su esposa Nedda le está siendo infiel, Canio, desanimado, se autoimpone la necesidad de actuar, su trabajo es lo principal, el espectáculo debe continuar... lo que no impide su venganza, que llegará dentro del espectáculo. Utilizando la retórica del *teatro dentro del teatro*, Leoncavallo crea en el segundo acto un espectáculo con público dentro del escenario que se transforma en realidad al representar en la función una infidelidad similar a la ocurrida en la realidad de la ópera. Canio finalmente clamará y ejecutará su venganza asesinando a Nedda y a su amante Silvio, que se acerca en su ayuda desde el público.

En *Los intocables* de *Eliot Ness*, Al Capone, por su lado, clama venganza tras haber perdido un cargamento de alcohol interceptado por *los intocables*:

Quiero a ese hijo de puta muerto. Lo quiero muerto, no me importa cómo [...] Quiero que agarréis a ese hijo de puta por el gaznate; que agarréis a ese maricón de Eliot Ness. ¡Lo quiero muerto! Quiero a su familia muerta, quiero su casa arrasada, iré allí en plena noche para mearme en sus cenizas. (De Palma, 1987).

Su venganza llega con el asesinato de Malone, uno de los pesos pesados del equipo de Eliot Ness y al ser comunicado sobre la muerte de éste, su dolor y llanto, como declama Canio en esa misma aria sólo unos versos antes, se transforma en risas tras la culminación de su venganza (Figura 2).



Figura 2. Fotograma de *Los intocables de Eliot Ness* (De Palma, 1987).

En el lado contrario tenemos la venganza de Malone. Conocedor de que a su vida apenas le quedan unos instantes, consigue llegar hasta la prueba que tiene para capturar al contable con el que enjuiciarán a Al Capone y resistir hasta la llegada de Ness. Su venganza contra su asesino -como incitador- es consumada en ese último esfuerzo.

Recitar!

Mentre preso del delirio non so più
quel che dice e quel che faccio!

¡Declamar!

Mientras preso del delirio
no sé ya qué digo ni qué hago!

Eppur... e d'uopo...

sforzati!

Bah, se' tu forse un uom!

Tu se' Pagliaccio!

Vesti la giubba e la faccia infarina.

La gente paga e rider vuole qua,
e se Arlecchin t'invola Colombina,
ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà!

Tramuta in lazzi lo spasmo ed il
pianto;

in una smorfia il singhiozzo e il
dolore...

Ridi, Pagliaccio, sul taro amore
infranto!

Ridi del duol che t'avvelena il cor!

Y, sin embargo,... es necesario...

que te esfuerces!

¡Bah! ¿Eres o no un hombre?

¡Eres un Payaso!

Vistes la casaca y te enharinas la
cara.

La gente paga y quiere reírse aquí
y, si Arlequín te levanta a Colombina,
¡ríe, Payaso, y todos aplaudirán!

Transforma en bromas el dolor y
llanto;

en burlas los sollozos...

¡Ríe, Payaso, de tu amor destrozado!

¡Ríe del dolor que envenena tu
corazón!

4.2.2 *V de Vendetta*

V de Vendetta (*V for Vendetta*, McTeigue, 2005) es una película del año 2005 dirigida por James McTeigue, con guion de los Hermanos Wachowski y protagonizada por Natalie Portman y Hugo Weaving. Tras el éxito mundial que los Hermanos Wachowski tuvieron con la creación –tanto guionistas como directores- de la trilogía *Matrix*⁶ -principalmente de la primera parte- escribieron el guion para adaptar a la gran pantalla el exitoso cómic que Alan Moore escribió en la década de los 80 bajo nombre homónimo. La trama de la película -y del cómic- gira en torno a una sociedad futurista distópica que bebe de los grandes clásicos de este género: *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953), *Un mundo feliz* (*Brave New World*, Huxley, 1932) y, principalmente, de la obra más conocida de George Orwell, *1984* (1949). El protagonista, conocido como V, viste en todo momento una máscara de Guy Fawkes para ocultar su identidad. Se trata de un terrorista antisistema cuyo propósito es derrocar al estado totalitario que se ha instalado en Gran Bretaña tras una guerra nuclear mundial y que se encarga de controlar a la población a través de cámaras, pantallas, control absoluto de la información y de los derechos y libertades de los habitantes; al más puro estilo como el que creó Orwell con el personaje del *Gran Hermano*, el ojo que todo lo observa. Al luchar contra este estado totalitario dirigido por un único líder⁷ y partido y con el fin de recuperar la equidad, libertad y justicia para el pueblo, en lugar de un terrorista se considera al protagonista como un antihéroe. Como guiño adicional a *1984*, el actor que interpreta al líder en la película, John Hurt, fue el protagonista de la adaptación de la novela de Orwell realizada en 1984 por Michael Radford.

Nada más iniciar el film, acompañando a los títulos de crédito, se mezcla el sonido predominante de unos tambores con el inicio de la *Obertura 1812* op. 49 de Piotr Ilich Tchaikovsky (1880) de forma extradiegética que continuará hasta comenzar la narración introductoria en voz over de Evey, la coprotagonista de la historia:

⁶ *The Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003) y *Matrix Revolutions* (2003). Con la primera parte de la trilogía, los hermanos Wachowski sentaron las bases de lo que sería el cine de ciencia ficción del siglo XXI. El film fusiona un guion que introduce una teoría filosófica apoyada en *La Biblia* y las obras clásicas griegas, unos efectos visuales innovadores y posteriormente copiados hasta la saciedad y una banda sonora donde predominaba la electrónica en las escenas de acción.

⁷ El líder del partido único en el comic de Alan Moore se llama Adam Susan, pero en la película se le cambia el apellido por Sutler, “apellido mucho más masculino y con cierta similitud fonética al de Adolf Hitler, con el que comparte una manera similar de ascender al poder” (Romero, 2013)

Recuerden, recuerden, el 5 de noviembre. Conspiración, pólvora y traición. No veo la demora y siempre es la hora de evocarla sin dilación. Pero... ¿qué ha sido del hombre? Sé que se llamaba Guy Fawkes y sé que en 1605 quiso hacer saltar por los aires el Parlamento Británico. Pero, ¿quién era realmente? ¿Cómo era? (McTeigue, 2005).

Esta narración se presenta mostrando imágenes en *flashback* de los sucesos ocurridos en 1605 y, durante esta narración, la música de Tchaikovsky da paso a una música incidental creada para la película por Dario Marianelli. Tras esta introducción narrada en presente, comienza la historia principal de la película, sobre eventos que ya han ocurrido. La partitura que el compositor ruso creó para conmemorar la victoria del ejército ruso ante las tropas de Napoleón en 1812 se erige en protagonista de la película unos minutos más avanzado el metraje. Esto ocurre en la escena donde el protagonista V, tras rescatar a Evey, la invita a un “concierto”:

- V: ¿Te gusta la música, Evey?
- Evey: Supongo.
- V: Verás, soy una especie de músico y me dirigía a ofrecer una actuación muy especial.
- Evey: ¿Qué clase de músico?
- V: La percusión es mi especialidad, pero esta noche mi intención es reunir a toda la orquesta para este evento tan particular y sería un placer que me acompañaras [...] Te prometo que en tu vida habrás visto nada igual. (McTeigue, 2005).



Figura 3. “Este *concerto* se lo dedico a la señora Justicia”. Fotograma de *V de Vendetta* (McTeigue, 2005).

Tras sacar su batuta y dedicar el concierto a la ausente justicia (Figura 3), comienza a sonar por los altavoces instalados en Londres por el sistema totalitario - esta vez de forma diegética- los últimos compases del *Lento* dando paso al inicio del *Allegro vivace* de la *Obertura 1812* op. 49 mientras se muestra la cúpula de Old Bailey, sede del Tribunal Penal Central de Inglaterra y Gales, coronada por la estatua de bronce de la Dama de la Justicia, con una espada en una mano y una balanza en la otra, sincronizando los salvas⁸ del final de la *obertura* (Figura 4) con las explosiones y destrucción de *Old Bailey*, acompañado de fuegos artificiales (Figura 5).



Figura 4. *Obertura 1812*, cc. 387-394 (Tchaikovsky, 2015, p.63).

⁸ Tchaikovsky dejó escrito en la partitura el momento en que debían sonar sincronizados con la orquesta salvos de artillería que definían la celebración de la victoria rusa.



Figura 5. V dirigiendo la *Obertura 1812* op.49. Fotogramas de *V de Vendetta* (McTeigue, 2005).

La elección de esta pieza corresponde a la intención de vincular lo que está ocurriendo en la trama con el significado que aporta la obra utilizada. La *Obertura 1812* op. 49, al homenajear la victoria rusa sobre las tropas de Napoleón, simboliza un significado de la lucha contra la opresión. En septiembre de 1812, el ejército del

emperador Napoleón I de Francia, en su afán por conquistar Rusia, se dirigía hacia Moscú. La batalla más importante de esta campaña fue la que lo enfrentó al ejército ruso del zar Alejandro I de Prusia en la conocida como *Batalla de Borodínó*. Tras la victoria francesa en ese enclave, las tropas imperiales francesas continuaron su marcha hacia Moscú. En Moscú encontraron una ciudad desierta, sin suministros para las tropas e incendiada, previsiblemente por sabotaje del ejército ruso⁹ al utilizar la táctica de *tierra quemada*¹⁰ en su retirada. Philippe-Paul de Ségur (2010), mariscal del ejército napoleónico, narra en sus memorias cómo solo seis semanas después, Napoleón ordenó la retirada de sus tropas abandonando la conquista de Moscú al no poder solucionar los problemas de suministro para retener a más de 100.000 soldados en la capital rusa y padecer el frío del invierno que ya había comenzado, sumado a las guerrillas de la resistencia rusa que estaban repartidas por toda la ciudad y cada vez eran más efectivas en su lucha contra las tropas napoleónicas.

Toda esta historia desde el comienzo de la *Batalla de Borodínó* hasta la retirada de las tropas imperiales francesas y los festejos rusos posteriores es lo quiso reflejar Tchaikovsky al componer su *Obertura 1812*, ejemplo perfecto de obra musical programática. La estructura de la obra comprende dos intertextualidades muy definidas: por un lado se remite al ejército imperial francés a través de su himno nacional, *La Marsellesa*; y por otro utiliza el himno ruso *Dios salve al zar*¹¹ para representar a las tropas rusas.

La obra está formada por un único movimiento en el cual se narra desde el anuncio de la declaración de guerra contra Francia hasta la victoria festejada por el pueblo ruso. El esquema de la obra se divide en cinco *tempos*: *Largo*, *Andante*, *Allegro giusto*, *Largo* y *Allegro vivace*:

- *Largo*: constituye una corta introducción de carácter lírico, en un principio a cargo de violoncelos y violas y posteriormente alternado con los instrumentos

⁹ En su obra *Guerra y Paz* (1869), Tolstói atribuye los incendios preferentemente al descuido de las tropas de Napoleón y no a tácticas del ejército ruso.

¹⁰ Consiste en destruir con fuego todo lo que pueda resultar útil para las tropas invasoras: víveres, cosechas, puentes o lugares donde refugiarse, entre otros.

¹¹ Este himno no fue compuesto hasta 1833 tras encargo del zar Nicolás I. El himno oficial ruso en 1812 era un himno que utilizaba la melodía del himno británico *God save the King* (recuperado de <https://loff.it/the-music/dios-salve-al-zar-aleksei-lvov-242555/> el 22 de noviembre de 2019).

de madera, basado en una melodía religiosa rusa que simboliza el temor e inquietud del pueblo ruso tras la declaración de guerra contra Francia al conocer que las tropas napoleónicas avanzan hacia ellos. Seguidamente se incorpora el metal y la percusión elevando la tensión.

- *Andante*: se trata de una melodía de carácter militar a cargo de oboes, trompas y clarinetes con acompañamiento de percusión, con la que se está representando el camino recorrido por ambos ejércitos a fin de encontrarse en batalla.
- *Allegro giusto*: es el tempo más extenso de la obra. En este fragmento se representa la batalla entre los dos ejércitos. Por un lado, se repite continuamente el himno francés, *La Marsellesa*, a cargo de las trompas representando la embestida inicial del ejército francés y sus primeras victorias en las batallas, a la par que el himno va ampliando sus notas en *crescendo*. Posteriormente, tras la entrada en Moscú, se presenta su derrota en *diminuendo*, utilizando primero la cabeza de *La Marsellesa* para continuar con el final de dicha cabeza para representar a las unidades del ejército imperial retirándose, mientras aumenta en intensidad el tema del himno ruso tocado por las cuerdas, que simboliza al ejército y resistencia rusa.
- *Largo*: continuando con la victoria rusa sobre las tropas napoleónicas, aparecen los primeros disparos de cañón simbolizando el triunfo ruso y seguidamente se escucha de nuevo el tema inicial de la obertura, nuevamente reflejando el estado de ánimo del pueblo ruso, esta vez acompañado por el resto de instrumentos de la orquesta y por campanas de celebración de la victoria.
- *Allegro vivace*: aumento de la intensidad en la celebración, acompañado por un cambio de *tempo*. Reaparece el tema principal del *andante* en *fortissimo*, cierre triunfal del pueblo homenajeando la victoria de su ejército contra las tropas invasoras.

Así, con esta obra Tchaikovsky recreó el simbolismo de la lucha contra el opresor y es este el que dota de significado al utilizar la obra del compositor ruso en la

secuencia de la destrucción de *Old Bailey*. Y no únicamente ocurre en esta escena, sino que, en la escena final de la película, donde el antihéroe consigue su objetivo final -a pesar de haber fallecido poco antes- con la destrucción del parlamento británico, la *Obertura 1812* volverá a sonar en sus compases finales junto a las explosiones, esta vez terminando sincronizadas película y música junto a la voz en *over* de la protagonista finalizando la historia. La película comenzó con las notas iniciales de la obra y termina con las finales, creando una vinculación global con la obra de Tchaikovsky.

Esta referencia a la *Obertura 1812*, aunque lo pueda parecer, no es una idea de los creadores de la película, sino que ha sido transferida desde la obra original (Figura 6) de Alan Moore y David Lloyd (dibujante de la obra) para utilizarla en la gran pantalla, con las modificaciones habituales que llevaba implícitas cualquier adaptación cinematográfica de una obra de esta casuística, en este caso con la crítica mayoritaria a favor y, por supuesto, con los defensores a ultranza del cómic original en contra. En el volumen número 8 del cómic, página 3, se puede localizar una pequeña viñeta con la imagen de la partitura orquestal de la obertura:

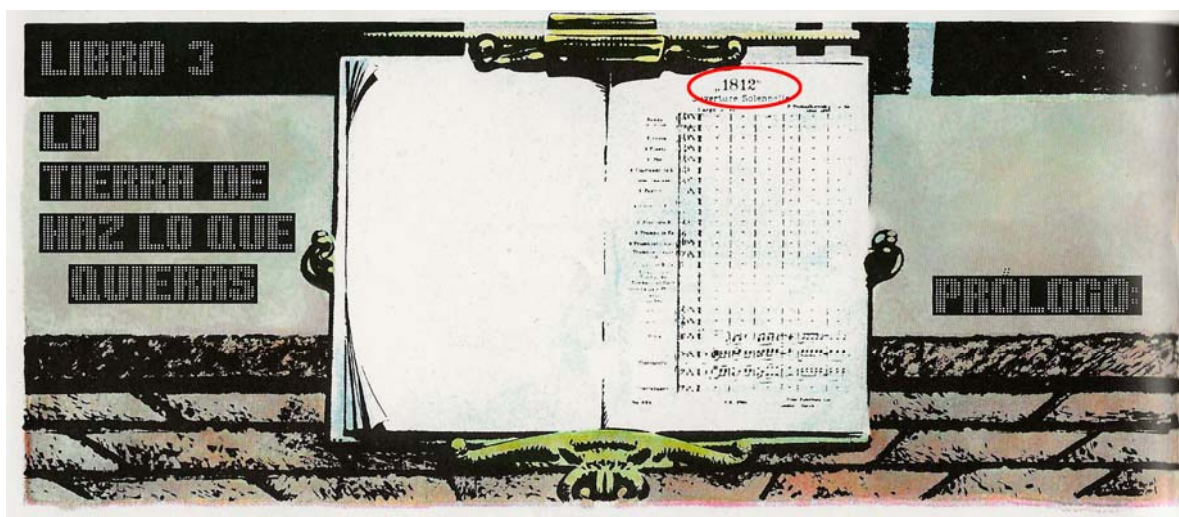


Figura 6. Viñeta del cómic *V de Vendetta* (Moore y Lloyd, 2005, vol.8, p.3).

Tras mostrarse esa imagen comienza la destrucción de la torre de comunicaciones de Londres mientras se muestra a V actuando como un director de orquesta dirigiendo las explosiones.

Como se puede observar el significado que toma la obra de Tchaikovsky en el cómic es el mismo que en la película de McTeigue, si bien aquí el mérito está en que ha conseguido transferir el significado de una obra musical a un objeto no audible. Este hecho resulta bastante más difícil de apreciar para el lector de la obra, lo que no elude que, aunque sean pocos los lectores capaces de reconocer la obra, y de que de estos sean aún un número menor los que puedan percibir su significado, esta sea una referencia muy bien conseguida y desarrollada por el autor, acorde totalmente a la estructura y mensaje que se pretende dar: la lucha contra la opresión totalitaria y la resistencia ante ella.

Del mismo modo que se ha utilizado para *V de Vendetta*, se encuentra de forma muy sutil una referencia a la Obertura 1812 en la película *El club de los poetas muertos* (*Death poets society*, 1989). En esta película, dirigida por Peter Weir con guion de Tom Schulman y ganadora del Oscar al *Mejor guion original* en 1990, la trama narra la historia de un grupo de jóvenes estudiantes preuniversitarios en una típica y rígida institución académica norteamericana. Se muestra cómo el profesor de literatura recién llegado, John Keating -interpretado por Robin Williams-, intenta acceder a las mentes de sus estudiantes para hacerles reflexionar, enseñarles a pensar y alejarse del conformismo. En la primera escena donde los alumnos conocen al profesor Keating, el profesor entra por una puerta del aula y sale por otra mientras silba un fragmento de la *Obertura 1812* (Figura 7) e igualmente vuelve a utilizarse la melodía en una escena posterior en los jardines de la academia cuando los alumnos van en su búsqueda y él, ignorando sus llamadas, silba de nuevo la obertura de Tchaikovsky.



Figura 7. Fotograma de *El club de los poetas muertos* (Weir, 1989).

El significado de la utilización de esta obra se encuentra en la identificación del grupo de jóvenes estudiantes como los reprimidos por la academia opresora y dictatorial. El profesor Keating a través de su silbido intenta inculcar veladamente la rebelión de estos jóvenes contra el sistema, como se puede reconocer en la escena en el patio donde explica a los estudiantes que no deberían caminar todos iguales sólo por el miedo al rechazo por caminar distinto, sino formar su propia identidad, creando un símil a la existencia humana:

No les he hecho salir para ridiculizarles, les he hecho salir para ilustrar la cuestión de la conformidad. La dificultad de mantener las propias convicciones frente a los demás. Aquellos de ustedes que estén pensando “yo hubiese caminado de otro modo”, pregúntense a sí mismos por qué daban palmadas. Todos necesitamos ser aceptados, pero deben pensar que sus convicciones son únicas, les pertenecen, aunque a otros puedan parecerles raras e inaceptables. (Weir, 1989).

4.2.3 *Misión imposible: Nación secreta*

Misión imposible: Nación secreta (*Mission: Impossible – Rogue Nation*, McQuarrie, 2015) es la quinta película de la saga de películas de espionaje protagonizada por Tom Cruise, en esta ocasión secundado por Rebeca Ferguson, Jeremy Renner y Simon Pegg. Esta secuela fue dirigida por el también guionista Christopher McQuarrie -ganador del Oscar al mejor guion original por *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, Singer, 1995)-. La trama de la película continúa la línea general marcada por los anteriores capítulos de la saga y embarca al equipo de *Fuerza de Misión Imposible* a una nueva misión para salvar el mundo. Durante la investigación, el agente Ethan Hunt -interpretado por Tom Cruise- descubre que una organización terrorista ha planeado asesinar al primer ministro austríaco y este tendrá lugar durante la representación de *Turandot* (Puccini, 1926) en el Teatro de la Ópera de Viena (Figura 8).



Figura 8. *Turandot* en *Misión imposible: Nación secreta* (McQuarrie, 2015).

Turandot fue la última ópera escrita por Giacomo Puccini. Con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni, el compositor verista no llegó a terminar la obra antes de morir. El encargado de concluir la orquestación del último acto fue Franco Alfano, siguiendo las indicaciones que Puccini había dejado. Se estrenó en 1926 en el teatro de *La Scala* de Milán, bajo la batuta de Arturo Toscanini. Es conocida la

anécdota de su estreno donde Toscanini detuvo a la orquesta y dio por concluida la función en la última línea escrita por Puccini, justo tras la muerte de Liù. A partir de la siguiente representación la obra sí que incluyó el final compuesto por Franco Alfano. Las óperas de Puccini se fundamentan siempre en un papel femenino muy importante pero como Turandot es una princesa fría y cruel, necesitaba un papel femenino más al estilo de Tosca o Mimì de *La bohème*. Para esta ópera Puccini creó a Liù, ella es la heroína de la historia, la que con su sacrificio evita la muerte de Calaf (Kleinburg, 2016).

La trama de *Turandot* está basada en la obra de teatro homónima de Carlo Gozzi, a su vez basado en uno de los cuentos que componen *Los mil y un días*, una colección de cuentos anónimos persas, indios, turcos y chinos, traídos a Europa gracias a la traducción de François Pétis de la Croix. El protagonista, un príncipe extranjero llamado Calaf, conoce a la bellísima y fría princesa china Turandot y queda tan enamorado de ella que se jugará la vida para conseguir desposarla. Turandot, quien ha jurado que ningún hombre la poseerá a fin de vengar la violación de su abuela, exige que, para ser desposada por un hombre, este debe acertar los tres acertijos que le propondrá. Si estos no son acertados, el aspirante perderá la cabeza -literalmente-. La obra comienza con la ejecución de un pretendiente que ha fallado la resolución de uno de los enigmas mientras se muestra el reencuentro entre Calaf y su padre, al que acompaña una joven esclava llamada Liù, quien se encarga de cuidarlo ya que está enamorada de Calaf desde que vivían en palacio antes de que su padre fuera destronado, *Perchè un dì... nella reggia, mi hai sorriso*¹². Tras participar Calaf en el reto para conseguir la mano de Turandot, resolver los tres acertijos propuestos y ver que Turandot sigue siendo muy reacia a ser su esposa, Calaf es quien propone a Turandot un acertijo: adivinar su nombre. Si ella no consigue conocerlo antes del amanecer, tendrá que casarse con él y si lo acierta, él morirá. Este es el momento, al principio del tercer acto, que da paso al aria más conocida de Puccini y, por ende, de *Turandot*, *Nessun dorma*¹³, cantada por Calaf.

¹² Traducción: Porque un día... en el palacio me sonreísteis.

¹³ Traducción: Que nadie duerma.

Nessun dorma!	¡Que nadie duerma!
Tu pure, o principessa,	¡Tú también, princesa,
nella tua fredda stanza	en tu fría estancia
guardi le stelle che tremano	miras las estrellas que tiemblan
d'amore e di speranza!	de amor y de esperanza!
Ma il mio mistero	¡Mas mi misterio
è chiuso in me,	se encierra en mí,
il nome mio nessun saprà!	mi nombre nadie sabrá!
No, no, sulla tua bocca lo dirò,	¡No, no, sobre tu boca lo diré,
quando la luce splenderà!	cuando resplandezca la luz!
Ed il mio bacio scoglierà	¡Mi beso deshará
il silenzio che ti fa mia!	el silencio que te hace mía!
[...]	[...]
Dilegua, o notte!	¡Noche, disípate!
Tramontane, stelle!	¡Estrellas, ocultaos!
All'alba vincerò!	¡Al alba venceré!

Tras identificar los soldados a Liù y al padre de Calaf como personas que conocen al príncipe extranjero, *Turandot* amenaza con matar al padre si no revela su nombre, pero Liù se interpone diciendo que sólo ella lo sabe y, para salvar la vida de Calaf, en lugar de confesar, se quita la vida. Es la gran muestra de amor de Liù.

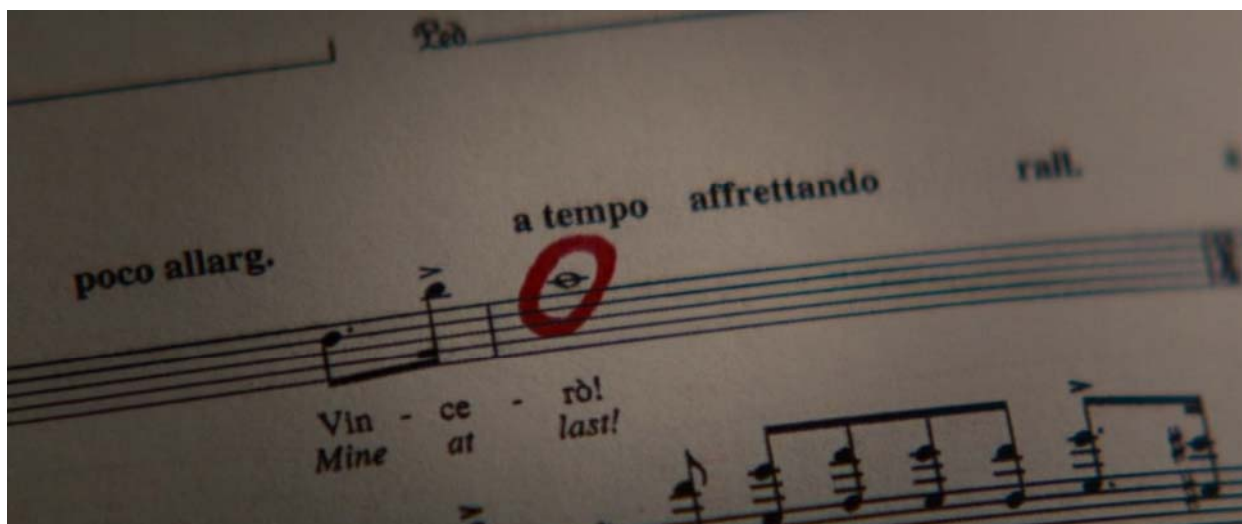


Figura 9. Fotograma de *Misión imposible: Nación secreta* (McQuarrie, 2015).

En *Misión Imposible: Nación secreta*, una vez ya comenzada la representación de *Turandot*, se muestra cómo los asesinos deben seguir la partitura y tienen señalada en ella el momento en el que realizar el disparo (Figura 9), que justo coincide con el momento de la nota final del aria para que el disparo quede oculto al resto de los asistentes inmersos en el espectáculo entre la expectación, el éxtasis del momento y los aplausos del público. En esta escena el director está homenajeando a Alfred Hitchcock, creando una escena similar a la que el director inglés rodó en el Royal Albert Hall para su película *El hombre que sabía demasiado* (*The man who knew too much*), tanto en la versión de 1934 como en la de 1956 (Batlle Caminal, 2015).

La escena, que tiene una duración de 10 minutos, desde que se inicia la ópera con el aplauso del público hasta que es interrumpida la función tras los disparos, comprende el inicio de la ópera, realiza un salto temporal hasta el final del segundo acto poco antes del momento donde Puccini utiliza la misma melodía que después utilizará en *Nessun dorma* y desde ahí hasta poco después del final del aria.



Figura 10. “e all'alba morirò!”. Fotograma de *Misión imposible: Nación secreta* (McQuarrie, 2015).

Simultáneamente al verso *e all'alba morirò! (¡y al alba moriré!)* que declama Calaf cuando da la oportunidad a Turandot de adivinar su nombre, se muestra a la asesina principal mirando hacia su objetivo -el primer ministro austríaco- desde su escondite dentro del atrezzo simulando mirar por una mirilla telescópica (Figura 10). Más adelante, cuando llega el verso final del aria de Calaf¹⁴ y se producen los disparos, la victoria cae del lado del protagonista: Ethan logra salvar al primer ministro al igual que Calaf consigue salvar su vida.

Hay tres momentos en la película muy significativos en la utilización de *Turandot* de modo extradiegético: el primero de ellos, al poco de comenzar la película y anterior a la escena en la Ópera de Viena, el protagonista es capturado por los villanos e Ilsa Faust¹⁵ -interpretada por Rebeca Ferguson-, que es una espía del MI6 infiltrada, le ayuda a escapar poniendo en peligro su tapadera. Nada más cruzar sus miradas en la película, un pequeño fragmento de la melodía más conocida de *Nessun dorma*

¹⁴ La tonalidad que utiliza Puccini para esta aria es Re mayor, tonalidad asociada a la gloria y a la victoria. (Steblin, 1995, p.3-16).

¹⁵ El nombre de Ilsa Faust se puede entender como una doble referencia: por un lado, el nombre, Ilsa, está referenciando al personaje cinematográfico más conocido, Ilsa Laszlo, la protagonista de *Casablanca*, interpretada por Ingrid Bergman, a la que el protagonista deja ir con otro a pesar de su atracción mutua, tal como ocurre en *Misión imposible: Nación secreta*, además de ocurrir una escena posterior en *Casablanca* (Marruecos). El apellido, Faust, hace referencia al mito alemán de Fausto, el pacto con el diablo por antonomasia, en el que Fausto vende su alma al diablo a cambio de sabiduría infinita. Ilsa Faust al infiltrarse en la organización terrorista está simulando hacer un pacto con el diablo, ya que a cambio de ganarse la confianza de los terroristas ha perdido la del MI6 al que pertenece.

emerge entre la música incidental creada para la ocasión y poco después, en el momento en que Ilsa le está pidiendo que huya y que va a hacer creer al resto que intentó retenerlo, la partitura incidental que ha creado Joel Kraemer para la película introduce de nuevo las notas más conocidas de *Nessun dorma*: re-mi-fa#-mi-re-mi-do#-si (Figura 11).

- Ilsa: Yo no puedo irme
- Ethan: ¿Cómo que no? Hemos matado a esos hombres.
- Ilsa: No, los has matado solamente tú. Yo he intentado detenerte, pero has escapado.
- Ethan: ¿Quién eres?
- Ilsa: Vamos, márchate. Suerte. (McQuarrie, 2015).

Simultáneamente a la melodía de *Nessun dorma*, Ethan pretende saber el nombre de su liberadora, en clara alusión a *Turandot*.

The image shows a page from a musical score for Puccini's *Turandot*. The vocal line for Ilia (IL PR.) is highlighted with a red box, showing the lyrics: "ran - za! Ma il mio mi.ste.ro è chiu.so in me, il no.me mio nes.sun sa." The instrumental line includes the strings (Vni, Vle, Vc., Cb.) and the piano (Pizz.). The score is marked with "P. R. 117".

Figura 11. *Turandot* (Puccini, 1977, p.325).

El segundo momento de la película donde se utiliza de forma extradiegética la referencia a *Turandot* vuelve a tener a los personajes de Ilsa y Ethan como protagonistas. En esta ocasión ocurre mucho más avanzado el metraje, poco antes de comenzar el tercer acto del film: en una reunión entre los protagonistas en una cafetería, Ilsa, una vez se da cuenta que ha sido traicionada por el servicio secreto británico, plantea a Ethan elegir entre tres opciones, que enumerará una a una cual Turandot proponiendo los tres enigmas a Calaf. La tercera opción es su declaración de amor a Ethan, como la respuesta al tercer enigma de Turandot, momento en que se escucha las notas de *Nessun dorma* como en la escena anterior.

- Ethan: ¿Y la opción tres?
- Ilsa: Vente conmigo. Ahora mismo
- [...]
- Ilsa: Hemos cumplido nuestra parte y nos han dejado de lado. Podemos ser quién queramos. Y hacer lo que queramos. Solo es cuestión de lanzarse. (McQuarrie, 2015).

Y, por último, en la escena final donde Ilsa y Ethan se despiden, de nuevo los acompañará la misma melodía. A lo largo de la película, la relación entre Ethan e Ilsa va afianzándose hacia lo que aparenta un romance entre ambos. Al final de esta, cuando todos los datos indican que van a iniciar una relación sentimental como pareja, en su lugar se despiden con un abrazo. Se ha querido representar a Ilsa como un personaje que, a pesar de tener unos objetivos diferentes a los de Ethan, solo por conocerlo se ha jugado la vida por él -como ocurre con Liù y Calaf- y al igual que Calaf ignora el amor de Liù al quedarse enamorado de Turandot, Ilsa y Ethan no llegan a concretar su unión ya que para Ethan su trabajo es Turandot, está por encima de su posible romance con Ilsa.

4.3 De la utilización por el cine de Woody Allen de referencias

Es notorio el hecho de que en Woody Allen la faceta que más destaca es la de guionista. Dentro de sus conocidas ocupaciones, ya sea la de director, músico, escritor literario, humorista o actor, la de guionista es su mayor virtud reconocida, tanto por el público de sus películas como por los premios recibidos durante su carrera. Ahí están los Oscars al mejor guion original de *Annie Hall* en 1977, *Hannah y sus hermanas* en 1986 o *Medianoche en París* en 2011, entre otras muchas numerosas nominaciones (*Interiores*, *Manhattan*, *Broadway Danny Rose*, *La rosa púrpura del Cairo*, *Días de radio*, *Delitos y faltas*, *Alice*, *Maridos y mujeres*, *Balas sobre Broadway*, *Poderosa afrodita*, *Desmontando a Harry*, *Match Point* y *Blue Jasmine*, hasta el momento de escribir esta tesis) y premios en otros festivales (Globos de oro, Bafta, Cannes o Goya, entre otros). Incluso está el hecho de que los personajes que interpreta o que son interpretados por otros actores cuando él está ausente son a menudo escritores o guionistas y, sobre todo, destaca el hecho de que dentro de sus guiones se pueden encontrar una gran cantidad de referencias o influencias. El director neoyorkino presume de un gran bagaje cultural del que hace uso en la escritura de sus guiones. Sus películas no destacan por grandes alardes visuales ni innovaciones técnicas, sus proezas nacen de esos guiones escritos rápidamente llenos de mensajes -a veces directos, a veces subliminales- a sus gustos culturales, ya sean cinematográficos, literarios, musicales o pictóricos. El propio autor asume que estas referencias que incluye en sus películas serán reconocibles por su público, si bien afirma:

Yo siempre he asumido que mi público es por lo menos igual de inteligente que yo, si no más inteligente. A mí me echaron de la escuela de cine y lo que básicamente he hecho desde entonces es hacer películas que a mí me gustaría ver en una pantalla. Me gusta ver películas de Bergman, de Truffaut, de De Sica, de Antonioni... Es el cine que me gusta ver, así que intento hacer películas así. (Citado en Hermoso, 2019).

Si dejamos de lado -por razones obvias- sus primeras películas donde básicamente eran una sucesión de gags al estilo propio que él mismo representaba como humorista de *stand-up comedy* y monologuista, con *La última noche de Boris*

Grushenko (Love and death, 1975) dio paso a recrear fílmicamente su propio estilo, basado en sus referentes y lleno de contenido referenciando a sus gustos culturales e intelectuales. Fonte opina que “de una forma u otra, Allen siempre trata de incluir una nota intelectual (ya sea de forma seria o humorística) en todas sus películas” (2012, p.106). De hecho, en sus películas es muy frecuente que los personajes tengan conversaciones sobre alguno de los autores literarios o cinematográficos de los gustos de Allen. Como ejemplo, en *Match Point*, el protagonista nombra directamente a Dostoievski o Strindberg, referencias que abordaremos más adelante al ser esta película el caso principal de esta tesis. Dostoievski es, de hecho, el escritor más referenciado por Allen, a la cabeza de su gran devoción por la literatura rusa del siglo XIX. En un diálogo en su película *Maridos y mujeres (Husbands and wives, 1992)* entre el profesor de literatura Gabe –interpretado por el propio Allen- y su alumna Rain -interpretada por una joven Juliette Lewis- mientras pasean por Central Park, Allen introduce en un diálogo una comparación entre autores rusos decimonónicos:

- Gabe: Tolstói es un menú completo. Turguénev, yo diría que es un postre fabuloso. Así le definiría.
- Rain: ¿Y Dostoievski?
- Gabe: Pues Dostoievski es un menú completo, con una píldora vitamínica y batido de germen de trigo. (Allen, *Maridos y mujeres*, 1992).

En *La última noche de Boris Grushenko*, a pesar de ser una película humorística llena de gags al estilo de sus referentes en ese aspecto, Bob Hope y Groucho Marx, Allen introduce sus primeros guiños a sus admirados escritores rusos: en este caso las referencias a las obras de Tolstói (*Guerra y paz*, 2011) y Dostoievski (*Los hermanos Karamazov*, 2012) son bastante evidentes, como muestran las sucesivas reflexiones filosóficas de los protagonistas. La trama de la película transcurre durante la ocupación de Rusia por la *Grande Armée* de Napoleón, pero la historia de Tolstói ha sido transformada bajo el punto de vista paródico del propio Allen. Este film tampoco está falto de otros guiños cinematográficos, como el homenaje final –o quizás

sería más adecuado, parodia- a *El séptimo sello* (*The seventh seal*, 1957) de Ingmar Bergman.

Dos años más tarde, en 1977, estrenó la que sería la primera película de su gran triada neoyorkina -junto a *Manhattan* y *Hannah y sus hermanas*-, *Annie Hall* y, a la postre, también su primera película en la que abandona su registro de humor absurdo, dando paso a una comedia romántica. Los diálogos en esta película no están exentos de guiños a Sigmund Freud, Honoré de Balzac, Fellini, Marshall McLuhan (Figura 12), Henry James, o Sylvia Plath e incluso se muestra un cartel de *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, Bergman, 1976) cuando esperan para entrar al cine.



Figura 12. Rompiendo la cuarta pared. *Annie Hall* (Allen, 1977).

Con *Interiores* (*Interiors*, 1978) dio un giro radical en su carrera artística. Si con *Annie Hall* ya había explorado con éxito la fórmula de abandonar la comedia de gags, esta vez se deshacía por completo del humor. Su cabeza llevaba muchos años poblada de películas de Bergman y con esta creó su película más bergmaniana: un drama triste y melancólico, sin música -al más puro estilo del Bergman clásico- y muy influenciada por *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) del director sueco, tanto en la técnica visual como en el concepto de las hermanas, todo ello bajo una historia muy influenciada por Chéjov.

1979 fue el año de *Manhattan*. Allen firma prácticamente una oda de amor a su ciudad. Con su secuencia inicial rueda una de las escenas urbanas más conocidas, donde tras una serie de tomas mostrando las calles de la ciudad, finaliza con unas vistas inolvidables del skyline de la ciudad acompañado de fuegos artificiales, todo perfectamente sincronizado al ritmo de la inolvidable *Rhapsody in blue* (1924) de George Gershwin. En esta secuencia inicial se puede observar cómo utiliza la música para dotar a la ciudad de personalidad propia. Se inicia con una serie de tomas de la ciudad mientras amanece, continuado por calles aglomeradas y multitud de anuncios de neón, tomas nevadas de Central Park y Park Avenue, así como el lento avance de un tren delante del estadio de los Yankees (Figura 13). Estas escenas van adaptándose a la música y cuando esta cambia de pulso rítmico, las tomas rápidas dan paso a otras más lentas que finalizarán con la escena de los fuegos artificiales. Se puede comprobar cómo utiliza el recurso músico-visual para fusionar las imágenes paisajísticas del skyline de Manhattan con la música orquestal. Previamente a rodar esta escena, Allen ya había escogido la música que la acompañaría: “En *Manhattan* lo primero que elegí fue la música y a veces hacía las escenas para que se adaptaran a ella, como en el montaje de la secuencia inicial”. (Lax, 2005, p.382). Las referencias a los gustos culturales del director vuelven a ser notables: Tolstói, Strindberg, Mozart, Van Gogh, Kafka, Noël Coward, Bergman, Fitzgerald, Böll, Mailer, Nabokov o Flaubert.



Figura 13. Fotograma de *Manhattan* (Allen, 1979).

Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986) supone el broche de oro a la considerada gran trilogía urbana del director en Manhattan. Centrada en la crisis de la mediana edad de tres hermanas, Hannan, Lee y Holly, esta comedia dramática incide en varios de los temas preferidos del director: muerte, sexo, religión, infidelidad y crisis existenciales. Estructurada en capítulos, en esta ocasión el personaje dramático será interpretado por Michael Caine (Eliot, marido de Hannah y amante de su hermana Lee) mientras Allen se encargará de la parte cómica de la película – solución muy parecida que utilizará unos años después en *Delitos y faltas*-. Así, a modo de añadirle carga dramática, el personaje de Eliot es mostrado como un amante de la música clásica y la literatura. No faltan en la película referencias a Mozart, Bach, Verdi, Tolstói (da nombre a uno de los capítulos), Ibsen, Richard Yates, E.E. Cummings, Freud, Nietzsche o Sócrates.

Septiembre (*September*, 1987) es otra de las películas rodadas por el neoyorkino bajo influencias suecas: Ibsen y Bergman. Allen firma un drama en tres actos -que bien podría ser una obra teatral en lugar de un film- recuperando el estilo de drama puro dado en *Interiores*. A pesar del fracaso en taquilla de esta, en su siguiente película continuó con la vertiente dramática: en *Otra mujer* (*Another woman*, 1988) vuelve a beber de Bergman, aunque esta vez de un estilo menos interiorista; su referencia principal del director sueco es *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), comenzando por un monólogo similar de presentación del protagonista mostrando imágenes suyas en un tiempo anterior. A tanto llega su devoción hacia el director sueco que para esta película contrata al director de fotografía habitual de Bergman, Sven Nykvist.

En 1989 llega un nuevo giro en su carrera. Por primera vez presenta un thriller, aunque entremezclado con escenas de comedia –su thriller dramático completo no llegará hasta el año 2005 con *Match Point*-. *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*) narra dos historias paralelas –una dramática y otra cómica- que convergen en un único final de tintes existencialistas y religiosos. Martin Landau se convierte en el primer asesino de la filmografía de Allen -escenas cómicas aparte-. La muerte hasta ahora había sido un tema muy recurrente en su filmografía, pero aquí toma unos cauces muy distintos: los suicidios de sus dramas dan paso al asesinato de la amante (Figura 14) a fin de conservar la familia y el status social. Como en todas sus películas dramáticas, el Allen actor solo aparece si hay algún papel cómico para

él. Vuelven las referencias a Dostoievski, los dilemas éticos y morales, la problemática de la religión, la muerte, el sexo, las infidelidades y, por supuesto, el humor. La asimilación de la música de Schubert por el personaje de Dolores -la amante asesinada, interpretada por Anjelica Houston- se convierte en un momento crucial al utilizar el último cuarteto de cuerda -y uno de los más tristes- del compositor en la escena del asesinato. La película se convierte en un éxito y es una de las mejor valoradas entre la filmografía del director neoyorkino. Esta película será tratada de forma más amplia en este estudio al ser una de las referencias cinematográficas de *Match Point*.



Figura 14. Imagen del cuerpo asesinado de Dolores, atípica en la filmografía del director.
Delitos y faltas (Allen, 1989).

Con *Alice* (1990) regresa el Allen de las comedias románticas. Inspirada en *Giulietta de los espíritus* de Fellini (1965) y con ecos a la obra más conocida de Lewis Carroll, Allen diseñó esta película para el protagonismo absoluto y lucimiento de la por entonces su pareja, Mia Farrow. Al año siguiente volvió a rodar una película en blanco y negro, este es el caso de *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, 1991), basada en una obra de teatro que el propio director había escrito y rodada al completo en un estudio, Allen homenajea con esta película el cine expresionista alemán, recordando su admiración hacia Murnau y Lang, a la que añade algunos personajes que parecen

haber salido de las películas de Fellini. En 1992 llegó el turno de *Maridos y mujeres* (*Husband and Wives*). Además de las referencias a los escritores rusos -Tolstói, Turguénev y Dostoievski- comentados anteriormente, Allen, que de nuevo interpreta a un escritor, hace referencia en esta película a Chéjov, Freud, Shakespeare, Byron o J.S. Bach. En esta época del Allen gustoso por innovar en su técnica cinematográfica, escoge para la ocasión la técnica del rodaje cámara en mano, buscando el efecto de agitación de un documental grabado utilizando esta técnica.

Maridos y mujeres fue un experimento que hice por diversión. Mi intención era que quedara desagradable a propósito. No quería que nada en ella encajara, ni que se viera pulida o bien montada. Quería que fuera una película difícil de ver. (Lax, 2008, p. 273).

Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995) recrea, en forma de comedia, una clásica tragedia griega, con su propio *deus ex machina* -helicóptero mediante-, como mandan los cánones. “Ver por ejemplo el caso de Lenny Weinrib, una historia tan griega e intemporal como el destino mismo” proclama el coro griego al inicio del film (Figura 15) para dar inicio a la historia de una adopción y de un padre en busca de la madre biológica. Sófocles, Esquilo y Eurípides se fusionan en el guion de Allen donde utiliza una mezcla de los personajes del teatro clásico griego más conocidos –Tiresias, Casandra, Edipo, Layo, Yocasta- para dar forma a esta “tragedia moderna”.



Figura 15. Coro. *Poderosa Afrodita* (Allen, 1995).

La siguiente apuesta de Allen es un musical. En *Todos dicen I love you* (*Everyone says I love you*, 1996) Allen rememora con esta película coral los clásicos musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers utilizando melodías de los años 20 y 30 principalmente. Con referencias explícitas al cine de los Hermanos Marx, como el número de baile con *Hooray for Captain Spaulding* o el título de la película que hace referencia a una canción que los hermanos más famosos del cine cantaban en *Plumas de caballo* (*Horse Feathers*, McLeod, 1932).

Desmontado a Harry (*Deconstructin Harry*, 1997) sitúa a Harry, el protagonista que da título a la obra, interpretado por el propio director, como un escritor que pasa por un estado de bloqueo -de ahí el juego de palabras de su nombre, Harry Block-. Mezclando la realidad con fragmentos de sus libros publicados, la película deconstruye a Harry, como bien indica su título original y no el de la versión publicada en castellano, y el propio término filosófico deja explícito: “deshacer analíticamente algo para darle una nueva estructura. Además de la referencia en la bajada a los infiernos parodiando la *Divina comedia* que Dante Alighieri escribiera a inicios del siglo XIV, no faltan referencias a Kafka, George Bernard Shawn o Sófocles, de quien cita “no haber nacido nunca puede ser el mayor de los favores”, cita que volverá a utilizar 8 años más tarde en *Match Point*.

El nuevo milenio llega con un gran éxito: el director regresa al estilo de humor que lo llevó a la fama al inicio de su carrera y obtiene una gran respuesta del público, es el caso de *Granujas de medio pelo* (*Small Time Crooks*, 2000), comedia creada bajo inspiración en *La liga de los pelirrojos* (*The Red-Headed League*, 1891) de Sir Arthur Conan Doyle y con referencias explícitas a Oscar Wilde, Scott Fitzgerald, John Steinbeck o George Bernard Shaw.

Con *Todo lo demás* (*Anything Else*, 2003) Allen intentó realizar una película similar a *Annie Hall*, contando la historia de la pareja protagonista utilizando flashbacks y hablando directamente a cámara. Entre las conversaciones de los protagonistas se muestran referencias a Sartre, Fitzgerald, Dostoievski, Camus, Hans Christian Andersen o Tennessee Williams.

En *Melinda y Melinda* (*Melinda and Melinda*, 2004) Allen parte de una original premisa: unos amigos entablan una conversación en un restaurante sobre la historia de una mujer que entra en la vida de un grupo de personas y muestran sus distintos puntos de vista y desarrollo de esa historia: el del escritor de comedias y el del dramaturgo de tragedias clásicas, lo que deriva en una cuestión casi filosófica de si una u otra prevalecen en la vida real, teniendo en cuenta que en las distintas capas que Allen va trazando de las historias, no siempre todas las situaciones son serias en la parte trágica ni falta dramatismo en la considerada como comedia. A la música, que se encarga, ya desde los títulos de crédito, de discernir los fragmentos de cada historia, la de la Melinda sería bajo obras de música clásica y la Melinda cómica acompañada de acordes de jazz, le acompañan guiños en los diálogos a los referentes habituales de Allen: Chéjov, Strindberg, Shakespeare, Flaubert, Verdi y Puccini. Tras esta vuelta del Allen narrador de primera categoría llega al año siguiente el turno de su película más atípica hasta la fecha, *Match Point*. Tras el éxito del thriller rodado en Londres, el director realiza una comedia ligera, *Scoop* (2006), que incluye un homenaje a la escena del ahogamiento en la barca de *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, Stevens, 1951), referente también de su anterior trabajo en 2005 que será analizado en el apartado de referencias cinematográficas.

Para concluir su trilogía en tierras británicas y como consecuencia del éxito de *Match Point*, presenta en el año 2007 un nuevo thriller, *El sueño de Casandra* (*Cassandra's Dream*), explicitando desde el título la filiación que tendrá a tragedia clásica griega, sin olvidar las referencias a la frágil moralidad que comporta la excesiva

ambición que el bardo inglés más conocido relatara en *Macbeth*. El barco que adquieren los hermanos Blaine al que bautizan con el nombre homónimo que da título a la película (Figura 16) se convertirá en su propia premonición: el primer día que navegan en él tienen una conversación sobre el final de *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967):

- Terry: ¿A qué la vida es genial? Los dos hermanos Barrow se lo pasan de miedo y Clyde dice “¿a qué la vida es genial?”
- Ian: Ya sabes cómo acabaron -risas- (Allen, 2007).

Con esta historia Allen intenta repetir el éxito conseguido en 2005, de nuevo bajo la gran influencia de *Crimen y castigo* de Dostoievski, pero en esta ocasión el personaje de Terry -interpretado por Colin Farrell- sí que se identifica al completo con Raskólnikov, el protagonista de la obra rusa, y no es capaz de asumir el crimen cometido sin pagar por él. Para esta película el director utiliza por primera vez en su mayoría música incidental, compuesta para esta ocasión por Philip Glass.



Figura 16. Fotograma de *El sueño de Cassandra* (Allen, 2007).

Tras los éxitos de las películas rodadas en Europa, Allen consigue financiación para volver a rodar en Manhattan. *Si la cosa funciona* (*Whatever Works*, 2009) narra en forma de comedia romántica la relación entre una persona mayor -Boris Yellnikoff, un genio en mecánica cuántica, interpretado por Larry David- y una jovencita sureña, Evan Rachel Wood, quizás satirizando las críticas recibidas desde que comenzó su relación con su actual mujer 35 años menor. Utilizando de nuevo el método de dirigirse directamente al público, solo con el monólogo inicial, Allen demuestra que su narrativa sigue estando a la altura de sus mejores obras y brinda a David la posibilidad de interpretar cómicamente a un peculiar personaje cínico, misántropo, mordaz, solitario, egocéntrico, hipocondríaco, obseso, pedante y paranoico. Allen vuelve a referenciar sus gustos culturales a través de este personaje culto amante de la música clásica y la literatura. Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Joseph Conrad, William Faulkner o, de nuevo, George Bernard Shaw, son algunos de los autores utilizados.

Con *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, 2011) comienza mostrando una larguísima secuencia de imágenes turísticas de París bajo el ojo de Darius Khondji (Figura 17), recordando al inicio de *Manhattan*. En ella, la historia narrada gira en torno a Gil Pender, un escritor-, interpretado por Owen Wilson, que en un paseo nocturno descubre cómo viajar al París de los años 20. No sólo eso, sino que se encuentra con la *crème de la crème* de los artistas de esa época: Hemingway, Zena, Scott y Zelda Fitzgerald, Cole Porter, Picasso, Dalí, Buñuel, Gertrude Stein o T.S. Eliot entre otros.

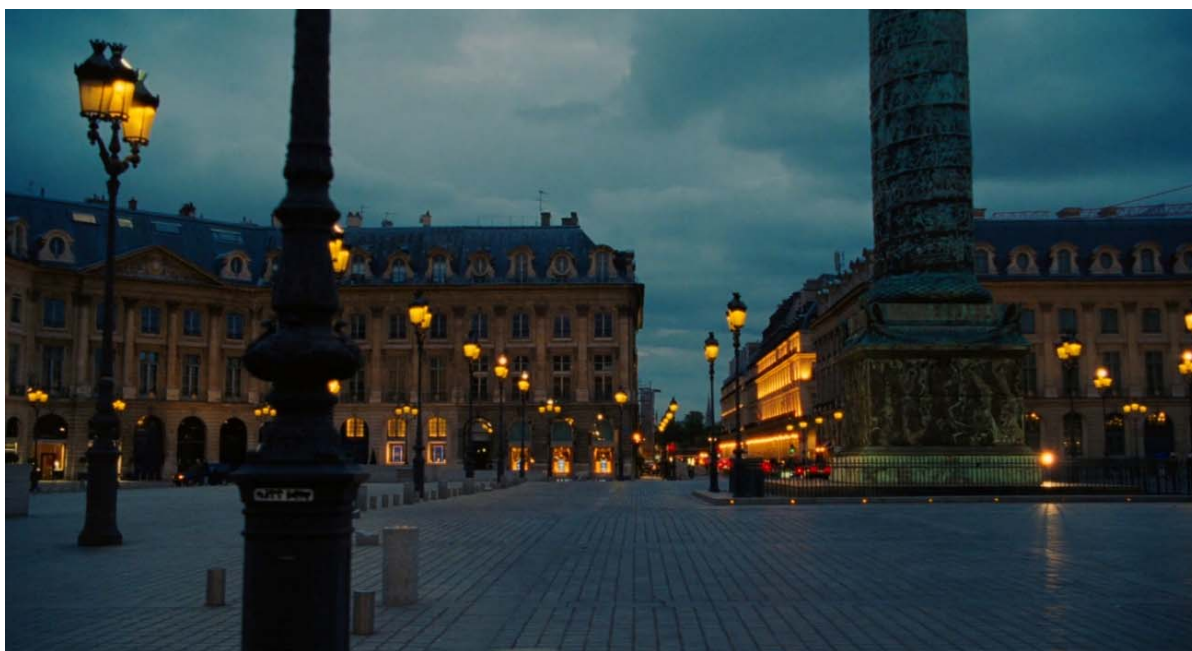


Figura 17. *Medianoche en París* (Allen, 2011).

Roma es el nuevo destino de Allen. La capital italiana sirve de excusa para contar cuatro historias no entrelazadas desde los ojos del turista neoyorkino. De entre ellas la más destacable es en la que participa el propio director como un productor que descubre en la voz de su futuro consuegro, el dueño de una funeraria, interpretado por el tenor Fabio Armiliato, una futura estrella de la ópera, al escucharlo cantar distintas arias de Puccini mientras se ducha. El surrealismo de esta cómica historia llega cuando el tenor solo es capaz de cantar bien bajo la ducha, para lo que el personaje de Allen prepara una función donde interpretará *Plagiacci* (Leoncavallo, 1892) desde dentro de una ducha instalada en el escenario. Rodar en Roma hace que para Allen sean inevitables los guiños a Fellini, la historia protagonizada por Roberto Benigni es un claro homenaje a *La dolce vita* (Fellini, 1960) e igualmente ocurre con la historia de la joven pareja que acude a Roma a conocer a los familiares y la esposa desaparece tras conocer a su ídolo, un actor famoso, del que posteriormente queda decepcionada, referenciando a la historia narrada en *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*, Fellini, 1952).

En el año 2013 vuelve de nuevo a tierras estadounidenses. *Blue Jasmine* (Figura 18) se desarrolla en escenarios tan distantes como Nueva York y San Francisco. Allen conjunta elementos de la conocida *trama Madoff* con marcadísima influencia de una de sus películas favoritas, *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Kazan, 1951).

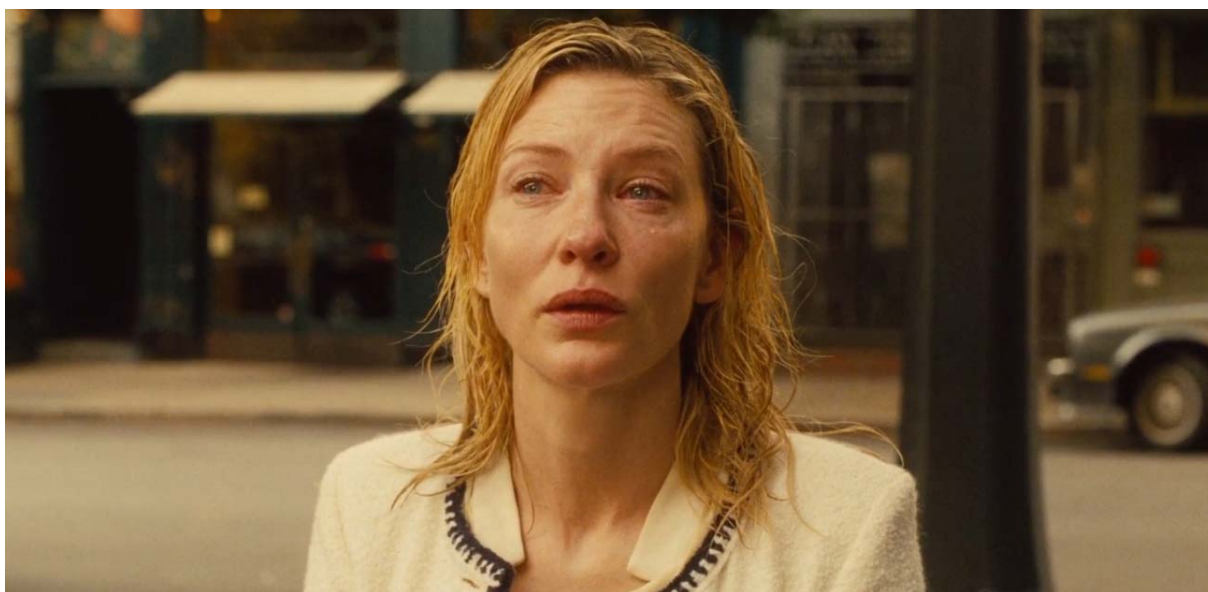


Figura 18. Cate Blanchett interpreta a una moderna Blanche DuBois (*Blue Jasmine*, Allen, 2013).

En 2014 se decidió de nuevo a rodar una comedia romántica. Filmada en la Costa Azul francesa y ambientada en los años 20, *Magia a la luz de la luna* (*Magic in the Moonlight*, 2014) cuenta la historia de un mago al que recurren para desenmascarar a una médium de la que finalmente acabará enamorándose rememorando la fórmula de las típicas comedias de Hollywood en los años 40. En esta película Allen recupera de nuevo las referencias a sus clásicos predilectos: Nietzsche, Dickens, Beethoven, Stravinski e incluso un guiño a *El séptimo sello* (1957) de Bergman.

Con *Hombre irracional* (*Irrational Man*, 2015) Allen da una nueva vuelta de tuerca a la relación de sus películas con la novela más conocida de Dostoievski. Como ya ocurriese en *Delitos y faltas*, *Match Point* o *El sueño de Casandra*, *Crimen y castigo* se erige en la referencia principal de la trama, en esta ocasión mostrando de nuevo explícitamente el libro del autor ruso como ya hiciese en su primera obra rodada en tierras británicas. Al igual que Raskólnikov al principio de la obra, Abe Lucas, no muestra ningún signo de arrepentimiento tras haber cometido un asesinato, todo lo contrario, considera que ahora el mundo es un lugar mejor. La película plantea una reflexión sobre el sentido de la vida, la moral y la ética del asesinato, sin olvidar de nuevo la existencia del azar que, esta vez en forma de linterna, cumple cual anillo en *Match Point*, aunque con un resultado totalmente opuesto para el protagonista.

5. El caso *Match Point*

Después de haber hecho un recorrido por las referencias utilizadas en las películas por Woody Allen y en otros films, se da inicio a este capítulo central en el que analizaremos exclusivamente las localizadas en la película *Match Point*. Así, siguiendo el modelo especificado para el análisis fílmico en la metodología, como primer paso hemos segmentado la película en los fragmentos donde hemos localizado referencias e influencias. Estas, a su vez, las hemos dividido en distintas secciones a fin de clasificarlas según su tipo de intertextualidad y, una vez desglosado cada fragmento, se ha realizado su análisis e indagación como una parte separada del todo, sin perder de vista la perspectiva global de la narrativa.

5.1 Referencias musicales

Woody Allen no es un principiante en la utilización de la música como recurso diegético en sus films. De hecho, ya en sus inicios, es muy conocida la escena del arpa en su película *Bananas* (1971). En ella, el protagonista, Fielding Mellish -interpretado por el propio Allen-, estando en su hotel recibe una invitación para cenar con el Presidente de la República de San Marcos. Tras leer la invitación, el protagonista se recuesta en la cama deleitado por la noticia recibida repitiendo “cena con el presidente... cena con el presidente” mientras el sonido de un arpa acompaña sus palabras. En todo momento el espectador identifica esa música como extradiegética, música que no pertenece a la diégesis, es decir, una música de acompañamiento a la escena visual que solo la escucha el espectador y no procede de ninguna fuente dentro de la película, pero al momento el personaje recapacita y se dirige hacia el armario buscando algo. Lo que se muestra cuando abre el armario es a un arpista ensayando dentro de este (Figura 19), convirtiendo en este momento a la música extradiegética en diegética.



Figura 19. Fotograma de *Bananas* (Allen, 1971).

Allen es conocido por utilizar música preexistente en la mayoría de sus películas –como excepción está la banda sonora creada a tal efecto para la película *El sueño de Cassandra* por Philip Glass-, principalmente música de jazz norteamericano de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, no en pocas ocasiones ha utilizado también música clásica, a veces para conseguir la ambientación adecuada, como en *La última noche de Boris Grushenko*, en otras para diferenciar las distintas tramas, caso de *Melinda y Melinda*, o en otras para identificar la personalidad de un personaje en concreto, como es el caso de Elliot, el personaje interpretado por Michael Caine en *Hannah y sus hermanas*.

En el caso que nos ocupa, Allen hace una excepción en la utilización del jazz y utiliza exclusivamente ópera decimonónica, con una pequeña salvedad, un fragmento de unos segundos para mostrar la representación diegética de una función del musical *The woman in White*. Los compositores elegidos han sido Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Antonio Carlos Gomes y George Bizet, en lo referente a los compositores decimonónicos, y Andrew Lloyd Weber como compositor del musical.

Previo al análisis musical de los fragmentos utilizados, se hace necesaria una pequeña reseña a los compositores de dichas obras.

- Gioachino Rossini (1792-1868)

Conocido como el rey de la ópera en la época del *bel canto*, Rossini destacó por perfeccionar la ópera bufa. Nacido en 1792 en Pesaro. Su infancia estuvo marcada por los conflictos de las campañas italianas de Napoleón. Tuvo una sólida formación musical en canto, solfeo, piano y cello. Trabajó en varios teatros de Bolonia como pianista acompañante destacando un premio ganado con solo dieciséis años gracias a la composición de una cantata. Solo dos años más tarde compuso su primera composición operística. A partir de entonces, su carrera despegó con multitud de éxitos y algún fracaso. En 1821 conoció a Beethoven, quien le aconsejó que se centrara en la composición de óperas bufas. Rossini cosechó tanto éxito y dinero que le permitió dejar de componer 40 años antes de su fallecimiento, teniendo en cuenta que había escrito 30 óperas en solo 20 años.

En 1816 estrenó *El Barbero de Sevilla* ante un público hostil que hizo lo posible para boicotearla ya que la ópera homónima de Paisiello estaba basada en el mismo argumento y tenía aún relevancia. Rossini hizo lo posible por evitar un enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo. Intenta camuflar la similitud de su ópera con la de Paisiello anunciando las primeras representaciones bajo diferente título, añade el personaje de la sirvienta Berta al cual se le otorga un aria importante e intenta alterar la estructura de la ópera de Paisiello. Como afirma Plantinga, "Paisiello comienza con cancioncillas cortas para cada personaje que son entremezcladas con un recitativo simple y que conducen a un *duetto* dividido en dos secciones" (1992, p.149) mientras que las óperas de Rossini siempre empiezan con una Introducción consistente en una sección para coro, una sección lenta dedicada a un personaje principal y una sección final rápida para coro y solistas. Aunque *El Barbero de Sevilla* se diferencia de la ópera bufa en estilo y estructura, su esencia es inherente al nacer del *Così fan tutte* (1790) de Mozart: "Personajes y situaciones cómicas hábilmente diseñadas y un desarrollo perfectamente calculado contribuyen a la consecución de un drama musical cuya esencia es el chiste y la parodia" (Plantinga, 1992, p. 151).

Semiramide (1822) fue la última de las óperas compuestas en Italia. En este caso se trata de una ópera seria con libreto de Gaetano Rossini. Está emparentada con *Semiramide* de Metastasio del siglo XVIII. El aria del primer acto se divide en dos secciones, frecuentemente llamadas *cavatina-cabaletta*, patrón seguido en este período. Según el *Diccionario The New Grove de la Música*, *cavatina* es una aria corta, en estilo de canción y sin reiteraciones. La *cabaletta* sigue un ritmo más animado que la anterior. Durante la ópera, se vislumbra cierta evolución armónica y de instrumentación.

Tras su vida en Italia, se traslada con su mujer a Londres y se establece en París en 1824 donde hizo algunos arreglos de sus óperas italianas adaptándolas al francés. En 1829 compuso la que sería su última ópera, *Guillermo Tell*, adaptación de la obra teatral homónima de Schiller, a su vez basada en la obra de Etienne de Jouy. La ópera utiliza temas y escenas que estaban en boga en la época: la lucha por la libertad de las personas oprimidas. Esta obra, como indica Plantinga, “con sus escenas de multitudes, con su sensacional espectáculo y sus bailes, con la explotación al máximo de las sonoridades orquestales y el abandono casi total del canto de coloratura, pertenece más a la historia de la ópera francesa que a la de la ópera italiana” (1992, p.153).

- Gaetano Donizetti (1797-1848)

Nacido en Bérgamo, Donizetti mostró una gran facilidad para la composición desde joven. En su legado constan más de setenta óperas, entre las que destacan *Ana Bolena* (1830), la ópera bufa *El elixir de amor* (1832), la ópera seria *Lucrezia Borgia* (1833) y la que para muchos sería su mejor ópera seria, *Lucia di Lammermoor* (1835) todas con libretos de Felice Romani. Esta última contiene un sexteto, *Chi mi frena*, que sirvió de modelo al cuarteto polifónico que Verdi compuso para el último acto de *Rigoletto*. Para el *Teatro Italiano* de París compuso *La hija del regimiento* (1840), *La favorita* (1840) y su última ópera bufa, *Don Pascual* (1843), a caballo entre *El barbero de Sevilla* (1815) de Rossini y *Falstaff* (1893) de Verdi. Dejó de componer en 1844 debido a una enfermedad mental. Forma junto a Rossini y Bellini el conjunto de los tres

máximos representantes del *bel canto* italiano, expresado como “la belleza del sonido, un exquisito fraseo y una técnica vocal perfecta, todo ello al servicio de la expresión lírica y dramática de los textos” (Martín Triana, 1998, p.106).

En la obra compositiva de Donizetti encontramos diversa variedad de ópera bufa y seria ya que durante las décadas de los veinte y treinta la obra cómica estaba cayendo en desuso y ganaba terreno la ópera seria que finalmente se impondría durante todo el siglo.

- Giuseppe Verdi (1813-1901)

Nacido en Busseto, es junto a Giacomo Puccini (1858-1924) el compositor de ópera italiano más conocido y venerado en el mundo. Su contribución al mundo de la ópera cambió los estándares que el *bel canto* de Rossini, Bellini y Donizetti habían establecido, llevando este género hacia una nueva forma más teatral, subordinada siempre a la expresión sentimental para conseguir una conexión más profunda con el público, eficacia que quedó demostrada desde *Nabucco* (1842), su primer gran éxito en *La Scala* de Milán, donde su coro *va, pensiero* traspasó el significado de la obra que cantaban los esclavos hebreos secuestrados por Nabucodonosor para convertirse en todo un canto patriótico que los italianos utilizaban contra la ocupación austríaca.

Tras este, se fueron sucediendo los éxitos con *Juana de Arco* (1844), *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851), *El trovador* (1852), *La traviata* (1853), *Simón Boccanegra* (1857) y así hasta llegar al estreno de la espectacular *Aida*, estrenada en El Cairo en 1871 para conmemorar la inauguración del Canal de Suez. Tras *Aida*, Verdi pensaba dar por concluido su legado operístico y se dedicó a crear otro tipo de obras menores, entre las que destaca el *Réquiem* que interpretó por primera vez en 1874 en el aniversario de la muerte de su antiguo amigo Alessandro Manzoni.

No fueron hasta pasados 16 años desde el estreno de *Aida* que se volvió a estrenar una nueva ópera compuesta por Verdi. El libretista Arrigo Boito junto al editor Ricordi le ofrecieron un desafío que Verdi no podía rechazar: componer otra ópera -después de *Macbeth*- de Shakespeare. El bardo inglés era la gran debilidad de Verdi y se puso manos a la obra para crear la que posiblemente

sea su ópera más completa: *Otello* (1887). Unos años más tarde, en 1893, de nuevo con libreto de Boito y basada en otra obra de Shakespeare, *Las alegres comadres de Windsor* y *Enrique IV* (aproximadamente de 1597), se estrenó su última ópera, *Falstaff*.

- Antonio Carlos Gomes (1836-1896)

Gomes fue un compositor de ópera brasileño que consiguió una beca para estudiar en el Conservatorio de Milán, por lo que su formación y carrera fueron prácticamente italianas. Allí, influenciado por el estilo de la ópera romántica italiana, consiguió su primer gran éxito con la ópera *Il Guarany*, haciendo su debut en *La Scala* de Milán en 1870. A este estreno siguieron los de *Fosca* (1873), *Salvatore Rosa* (1874), *María Tudor* (1879) y *Condor* (1891). Muy popular en su época, sus obras fueron muy apreciadas por los principales cantantes del momento. La obra de Gomes, principalmente basada en la Verdi, se distribuye en una ordenada estructura teatral y una orquestación bien definida al servicio de la voz con una línea melódica relevante.

- Georges Bizet (1838-1875)

George Bizet nació en París en 1838. Desde niño fue comparado con Mozart por ser niño prodigio, aprendió a leer música antes de saber leer y escribir. Este don fue estimulado por su madre, que era profesora de piano y por un tío suyo que era profesor de canto. Siguiendo los pasos de muchos de sus coetáneos, estudió en el Conservatorio de París y posteriormente viajó a Roma de donde bebió de la música de Rossini y Donizetti.

De su composición operística, sólo se conservan completas seis obras y todas ellas destacan por tener un componente exótico –teniendo en cuenta la época en que vivió- para el público francés: *Ivan IV*, ambientada en Rusia, *La Guzla de l'Émir*, ópera cómica nunca interpretada ambientada en Turquía, para *Djamileh* escogió Egipto para su ambientación, *La bella muchacha de Perth* se

desarrolla en Escocia, Ceilán¹⁶ fue el escenario escogido para *Los pescadores de perlas* y *Carmen*, su más grande éxito y última ópera estrenada, está ambientada en la España de principios del siglo XIX, la de los bandoleros, los toreros y los contrabandistas. Su estreno en París fue un rotundo fracaso y no fue aclamada por el público hasta su posterior estreno en Viena, aunque el compositor no pudo disfrutarlo ya que este ocurrió tras haber fallecido a la temprana edad de 36 años -similar a Mozart, que falleció a los 35-.

- Andrew Lloyd Webber (1948-)

Lloyd Webber es el único compositor escogido en la película que no pertenece al siglo XIX ni al género operístico. Su obra es utilizada como contraposición entre las personalidades de Chris y Chloe, el gusto extremo por lo clásico de él (ópera clásica, lee a Dostoievski y a Strindberg) y la modernidad de ella. Chris invita a su esposa a la función de *The woman in White* (2004) como parte de su plan para encubrir el asesinato de Nola. El prolífico autor londinense de obras musicales es conocido por haber llevado a los escenarios obras como *Jesuscristo Superstar* (1972), *Evita* (1976), *Cats* (1981), *El fantasma de la ópera* (1986), *Sunset Boulevard* (1993), *El mago de Oz* (2011) o la citada *The woman in White*.

En el siguiente análisis, se han clasificado los fragmentos musicales que se utilizan en esta película en tres grupos: música diegética, música extradiegética y música diegética interior subjetiva, según Michel Chion, o música metadiegética, según la definición de Claudia Gorbman.

5.1.1 Música diegética

Se considera música diegética aquella que está dentro de la diégesis de la película. Dentro de esta clasificación tenemos cuatro fragmentos, correspondientes a las cuatro ocasiones en que los protagonistas acuden a ver un espectáculo musical,

¹⁶ Sri Lanka en la actualidad.

en este caso tres son óperas (*La Traviata*, *Rigoletto* y *Guillermo Tell*) y una el musical *The woman in White*.

La Traviata

La Traviata (La extraviada), la ópera más representada en el mundo¹⁷, es la escogida para la presentación en alta sociedad de Chris. Después de uno de sus entrenamientos con Tom, Chris le pregunta si él sabe dónde podría comprar discos de música clásica y se declara amante de la ópera. Como bien indicaría un manual para arribistas en la alta clase londinense, el esnobismo es obligatorio y así vemos a Chris muy interesado en las artes clásicas e igualmente se le muestra leyendo a Dostoievski y a Strindberg.

El plan de Chris tiene éxito, ya que Tom lo invita al palco familiar que la familia posee en el Covent Garden a ver *La Traviata*. Allí conocerá a los padres y a la hermana de Tom, Chloe. Tras la presentación, la escena salta directamente para mostrar a los asistentes viendo un fragmento del dueto *Un dì, felice, etérea* (Figura 20).



Figura 20. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

¹⁷ Según las estadísticas consultadas en Operabase para la temporada 2018-2019.

Es reseñable que antes de aparecer en escena la familia Hewett en el palco del teatro, se escucha afinar la orquesta provocando en el espectador la sensación de que va a comenzar la función. Efectivamente, la representación comienza, sin embargo, la versión que escuchamos es una reducción para voz y piano. Las reducciones para voz y piano no son utilizadas nunca en el caso de una representación completa de una ópera y aún más extraño es que esto ocurriese en una función de la Royal Opera House en el teatro Covent Garden de Londres. En el caso de la utilización dentro de la película, es probablemente, una forma de economizar gastos de interpretación. Esto también ocurrirá cuando la familia acude al teatro de nuevo a ver la función de *Rigoletto*.

Giuseppe Verdi estrenó esta obra en 1853. Está basada en el libro *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, hijo, y la componen tres actos. Narra la historia de la bella cortesana Violetta Váleriy¹⁸, que ha organizado una fiesta, para celebrar la recuperación de su enfermedad¹⁹, a la que han acudido multitud de amigos. Entre los muchos admiradores que hay en la fiesta, se encuentra Alfredo Germont, quien ha acudido junto a su amigo Gaston. Tras el famoso momento del brindis *Libiamo, libiamo ne'lieti calici*, Violetta y Alfredo se quedan a solas y él le declara que desde que la conoció por primera vez un feliz día *-un dì, felice, eterea-* hace un año, está perdidamente enamorado de ella. Violetta duda de ese amor ya que no se cree capaz de poder amar y defiende el credo de ser un alma libre *-la famosa aria sempre libera-* y vivir para estar siempre de fiesta en fiesta buscando los placeres de la vida. Tras la insistencia de Alfredo finalmente acepta la relación y el comenzar una nueva vida juntos.

El segundo acto, localizado tres meses después, muestra cómo Violetta y Alfredo viven ahora juntos en el campo y mantienen una relación llena de dicha y felicidad. En un momento en el que Alfredo debe de viajar para atender los negocios que tiene abandonados desde que comenzara su vida junto a Violetta, el padre de este aprovecha para convencer a Violetta de que debe abandonar a su hijo, ya que su pasado como cortesana está afectando el honor de la familia Germont e impide a la hermana de Alfredo poder casarse. Finalmente, Violetta

¹⁸ La obra de Dumas está basada en la vida real de Marie Duplessis, quien vivió en París desde 1839 a 1847.

¹⁹ Padecía de tuberculosis.

acepta las súplicas del padre y abandona a Alfredo huyendo a París. Cuando Alfredo es consciente de la huida de Violetta, parte a buscarla.

Alfredo encuentra a Violetta en una fiesta a la que ha acudido acompañada por el Barón Douphol, lo que hace que Alfredo entre en cólera, la desprecie y ofenda.

En el tercer y último acto se puede ver a una Violetta muy enferma. Ha recibido una carta del padre de Alfredo donde le cuenta que ha confesado a su hijo su culpabilidad por el abandono de Violetta y que Alfredo volverá pronto a su lado. Cuando este llega la encuentra pálida y temblorosa, pero tienen tiempo de volver a declararse su amor antes de que el cruel destino decida su muerte.

Respecto a *La Traviata*, cabe destacar que Verdi la definió para representarla en un ambiente contemporáneo, si bien el hecho de ver la aristocracia de la época su doble moralidad reflejada en la obra -acentuada por el punto cínico de Verdi al colocar un gran espejo en el escenario para que el público se viera reflejado-, la llevó a ser un gran fracaso. Tras unas modificaciones en las que Verdi se vió obligado a situar la obra 200 años antes, su representación en París fue todo un éxito y desde entonces no ha dejado de ser protagonista en los escenarios de todo el mundo. Arregui nos indica sobre *La Traviata* que “se da el caso en esta obra que, además de transcurrir enteramente en interiores [...] con lo que la imposibilidad del reconocimiento del entorno ciudadano mitiga la identificación del espectador con su propio medio sociocultural” (2008, p.442).

La música compuesta por Verdi para el preludio de esta obra inserta los motivos de la muerte de Violetta y el amor de Alfredo, con una melodía a modo de “coral, serena, lenta, en secciones claras, llena de unción religiosa y con escritura a cuatro voces utilizando el contrapunto barroco con una armonía muy romántica (Michels, 2003, p.441). El compositor refleja de este modo la muerte de Violetta contándolo como un suceso ya ocurrido, respetando la forma *flashback* narrada por Dumas en la obra original.



Figura 21. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

El vínculo con *Match Point* se produce al mostrar, mientras se escucha el inicio del dueto *Un dí, felice, etérea*, a Chloe mirando hacia Chris reiteradamente, que está sentado tras ella (Figura 21), mostrando así los sentimientos que han surgido en ella tras conocer al protagonista. De este modo el espectador puede identificar en Chris y Chloe a la pareja de Violetta y Alfredo, pero con los papeles de hombre-mujer intercambiados. Chloe es en este caso la que ha sufrido el flechazo tras conocerlo. Fruto de este encuentro, Chris será invitado en los próximos días a una recepción en la casa de campo de la familia Hewett donde afianzará su relación con Chloe que, finalmente, acabará en boda.

ALFREDO

Cessata è l'ansia che vi turbò?

ALFREDO

¿Os encontráis mejor?

VIOLETTA

Sto meglio.

VIOLETA

Me siento mejor.

ALFREDO

Ah, in cotal guisa

V'ucciderete aver v'è d'uopo cura

ALFREDO

Os vais a matar

por vivir de esta forma...

Dell'esser vostro

Es necesario que cuidéis de vos misma.

VIOLETTA

E lo potrete?

VIOLETA

¿Y cómo podría hacerlo?

ALFREDO

Se mia

Foste, custode io veglierei

pe'vostri

Soavi dî.

ALFREDO

Si estás junto a mí,

yo seré el guardián

de vuestra tranquilidad.

VIOLETTA

Che dite? ha forse alcuno

Cura di me?

VIOLETA

¿Qué dices?

Nadie cuidará de mí.

ALFREDO

(con fuoco)

Perchè nessuno al mondo v'ama

ALFREDO

(con ardor)

Es que nadie os ama en el mundo.

VIOLETTA

Nessun?

VIOLETA

¿Nadie?

ALFREDO

Tranne sol io.

ALFREDO

Nadie, salvo yo.

VIOLETTA

(ridendo)

Gli è vero!

Sì grande amor dimenticato avea

VIOLETA

(riendo)

Es verdad,

yo ya he olvidado un gran amor.

ALFREDO

Ridete? e in voi v'ha un core?

ALFREDO

¿Os reís?... ¿no tenéis corazón?

VIOLETTA

Un cor?
sì forse e a che lo richiedete?

ALFREDO

Oh, se ciò fosse, non potreste
allora celiar.

VIOLETTA

Dite davvero?

ALFREDO

Io non v'inganno.

VIOLETTA

Da molto è che mi amate?

ALFREDO

Ah sì, da un anno.
Un dì, felice, eterea,
Mi balenaste innante,
E da quel dì tremante
Vissi d'ignoto amor.
Di quell'amor ch'è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor.

VIOLETTA

Ah, se ciò è ver, fuggitemi
Solo amistade io v'offro:
Amar non so, nè soffro

VIOLETA

¿Un corazón? Sí, tal vez.
¿Por qué me lo preguntáis?

ALFREDO

¡Ah!, si así es,
no podéis reiros de mí.

VIOLETA

¿Habláis en serio?

ALFREDO

No os engaño.

VIOLETA

¿Me amáis desde hace mucho?

ALFREDO

Desde hace un año.
Un día feliz, ligera
pasasteis junto a mí,
y desde ese día,
yo he amado sin el saber
de este amor que es la inspiración
del universo entero,
misterioso y noble,
cruz y delicia para el corazón.

VIOLETA

¡Ah! Si es verdad iros...
Solo puedo ofreceros una amistad
pura

Un così eroico amor.
Io sono franca, ingenua;
Altra cercar dovete;
Non arduo troverete
Dimenticarmi allor.

yo no sé amar y no puedo aceptar
su heroico amor.
Soy franca y sincera;
debéis buscaros otra.
Para entonces,
no os será difícil olvidarme.

Rigoletto

Rigoletto, la ópera que Verdi estrenó en 1851 en el teatro de La Fenice de Venecia, basada en *El rey se divierte* (Le roi s'amuse, 1832) de Victor Hugo y con libreto de Francisco Maria Piave, es la elegida para mostrar la segunda vez que acuden al Covent Garden para ver una función de ópera (Figura 22). Conforman la primera ópera de la llamada trilogía popular de Verdi junto a *El trovador* y *La Traviata*.

En esta ocasión, solo acuden los protagonistas, Nola y Chris, con sus respectivas parejas. Esta escena sucede justo después del primer encuentro sexual entre Nola y Chris que ha ocurrido en los jardines de la casa de campo de la familia Hewett bajo la lluvia.



Figura 22. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Rigoletto, el protagonista de la ópera, es un bufón en la corte del Duque de Mantua²⁰. Al comienzo, el Duque, Rigoletto y el resto de cortesanos disfrutaban de una fiesta en el palacio ducal hasta que aparece Monterone para acusar al Duque de haber ultrajado el honor de su hija. Acusación verídica, ya que este es conocido por ser un amoral libertino que tiene relaciones con cualquier mujer de la que se encapricha, como bien recita en su aria inicial, *Questa o quella per me pari sono / a quant'altre d'intorno mi vedo* (Esta o aquella para mí son iguales / a cuantas veo a mi alrededor). Tras recibir Monterone como respuesta el desdén del Duque y las burlas de Rigoletto, este les maldice por reírse de él, del honor de su hija y de su dolor. Esta maldición –que era el título previo que Verdi había elegido para esta obra, *La maledizione*- es el tema principal en torno a la que gira toda la ópera -musical y narrativamente-, es el hilo conductor y es la obsesión que no saldrá de la cabeza de Rigoletto durante toda la obra. De hecho, esta maldición no es algo que se represente sobrenatural, sino que es la creencia en ella lo que hace que le afecte -podríamos decir que se autoprovoque los efectos- ya que desde ese momento este actuará de acuerdo a esta convicción. Para el Duque, en cambio, no tiene ningún efecto ya que para él no tiene ninguna importancia.

Posteriormente se presenta a Gilda, la hija de Rigoletto. Él se muestra como un padre sobreprotector, la quiere como a nadie en el mundo y por tal motivo la tiene oculta a la corte. Solo le permite salir para ir a misa. En la iglesia la observa un chico joven y apuesto desde un tiempo atrás y esa noche se ha dispuesto darse a conocer. Ella, que nunca antes había conocido a un hombre, queda totalmente enamorada ante sus encantos. Cuando él tiene que irse le pregunta su nombre, responde “Me llamo... Gualtier Maldé. Soy estudiante y pobre”, pero en realidad es el Duque de Mantua, que solo busca continuar con su vida libertina siendo ella su nuevo capricho, sin saber que es la hija de Rigoletto. Es en ese momento, cuando Gilda se queda sola, que canta el aria

²⁰ En la obra original de Victor Hugo es el Rey Francisco I. Los nombres originales de la obra de Victor Hugo tuvieron que ser modificados para conseguir la aprobación de la censura que imponían los gobernantes austríacos, que inicialmente calificaron su obra como inmoral, al igual que pasaba con la obra original de Hugo que estaba vetada en Francia desde el día siguiente a su estreno (Hugo, 2000, Prefacio).

utilizada en *Match Point*, *Gualtier Maldé!*... caro nome (¡Gualtier Maldé!... extraño nombre).

Tras este aria aparece un grupo de cortesanos con la intención de raptar a Gilda, ya que creen que es la amante de Rigoletto y, rencorosos de las burlas de este, han decidido llevarla ante el Duque en forma de venganza. En ese instante llega Rigoletto y, en la oscuridad de la noche, se presentan ante él y le dicen que han venido a raptar a la esposa del Conde Cipriano -mujer que el Duque desea- y le piden ayuda para sujetar una escalera. Tras huir los cortesanos con su hija y darse cuenta de lo que ha ocurrido, Rigoletto cae desmayado culpando a la maldición que ha recibido.

El tercer acto da comienzo con el Duque, el cual narra que tras haber dejado a su amante en la casa retrocedió sobre sus pasos y encontró que la habían raptado por lo que clama venganza contra quien haya cometido dicho acto. En ese momento aparecen los cortesanos contándole que han raptado a la amante de Rigoletto para burlarse de él y el Duque descubre que la raptada es Gilda, a lo que corre en su búsqueda. Cuando Rigoletto consigue reunirse con su hija, esta le confiesa que, aunque se siente traicionada por el Duque, está totalmente enamorada de él, a lo que Rigoletto jura vengarse por el ultraje.

En el último acto, Rigoletto lleva a Gilda para que vea cómo el Duque corteja a una prostituta y demostrarle que no es digno de su amor. Después, acude a pagar al sicario Sparafucile, con el que ha convenido asesinar al Duque para hacer efectiva su venganza, pero la hermana de este se ha encariñado de él y quiere que le perdone la vida. Este acepta con la condición de que, si alguien entra en la taberna esa noche, lo asesinará y entregará ese cuerpo a Rigoletto haciéndolo pasar por el Duque. Esta conversación la escucha Gilda por una grieta y, como sigue tan enamorada de él, entra en la posada para ser asesinada en su lugar. Gilda muere y el sicario entrega el cuerpo a Rigoletto dentro de un saco. Cuando Rigoletto está a punto de arrojar el cuerpo al río escucha a lo lejos la voz del Duque cantando por lo que abre el saco y descubre a su hija herida que finalmente muere en sus manos por culpa de su sed vengativa, aunque él continuará culpando a la maldición por su mala fortuna.

En lo referente al aspecto musical, destaca que con esta obra Verdi terminó de refrendar la tesitura de barítono²¹, dándole aquí todo el protagonismo de la obra, definiendo a un cantante con un centro de voz muy robusto y un agudo muy potente y penetrante que llega hasta el fa 4, dejando para el tenor el papel del antagonista. Otro aspecto que innovó Verdi mediante *Rigoletto* fue el crear una obra continua. Al respecto, Martín Triana destaca el “improbo esfuerzo llevado a cabo por Verdi a partir de *Rigoletto* por lograr un *continuum* musical en el que recitativos y números se fundiesen en un solo” (1998, p.163).

Destaca a su vez el cuarteto del tercer acto donde Verdi recupera la polifonía anterior a la ópera para la escena dramática con un tejido musical contrapuntístico de los cuatro registros vocales claramente distinguibles mostrando cada uno su punto de vista opuesto del resto revelando los sentimientos enfrentados de los personajes.

El tema de la maldición, en la tonalidad de do menor, acompaña toda la obra cual *leitmotiv*. Es el tema principal de la obertura y rápidamente desaparece al comenzar el primer acto con una fiesta. Vuelve a aparecer cuando Rigoletto y el Duque son maldecidos y en cada momento en que el protagonista culpa de sus avatares a esta. De este modo, al terminar la ópera con este tema, la convierte en una obra cíclica, por lo que se puede interpretar como si estuviese narrada por su protagonista como un evento pasado.

²¹ Los referentes previos para este tipo de rango vocal son sus obras *Macbeth* (1847) y *Attila* (1848).



Figura 23. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Encontramos un estrecho vínculo entre el fragmento de la ópera seleccionado y su incursión en la película. Como se ha comentado anteriormente, el momento en que Gilda canta su aria *Gualtier Maldé!... caro nome* ocurre justo tras haber conocido al Duque -haciéndose llamar Gualtier Maldé- y haberse quedado totalmente enamorada de él. Tras llevar una vida de clausura y oculta por orden de su padre, al fin ha conocido a alguien que ha despertado en ella el amor y la pasión. Esa pasión que ha despertado el Duque en Gilda es la misma que Nola ha despertado en Chris. En escenas anteriores a la representación se nos muestra cómo Chris insiste en quedar con Tom y Nola para pasar más tiempo cerca de ella, y tras su conversación íntima en el bar tras la audición fallida de Nola, Chris se encuentra cada vez más atraído por ella no pudiendo dejar de mirarla siempre que tiene ocasión. Justo tras su encuentro sexual en el trigal cerca de la casa de campo se muestra la asistencia a la función de *Rigoletto* durante la cual Chris aprovecha que, durante el aria de Gilda, Nola sale al pasillo a contestar una llamada telefónica para poder hablar con ella de su anterior encuentro (Figura 23).

- Chris: Desde que volvimos del campo has estado distante, evasiva.

- Nola: No quiero fomentar nada. Lo que pasó, pasó, Chris. En fin, aquel momento se descontroló por muchas razones: yo estaba enfadada, había bebido y la tormenta fue abrumadora.
- Chris: Deja de buscar razones.
- Nola: No estoy buscando razones. La pasión es la pasión, pero los dos estamos comprometidos.
- Chris: No eres tan buena actriz, no es posible.
- Nola: Oye, tú soñabas con hacer el amor conmigo. Y no te digo que no me viniera la idea alguna vez, ¿vale? Tuvimos nuestro momento, pero despierta y vuelve a la realidad. Chris, tú y yo vamos a ser cuñados [...] Olvídalo, se acabó. (Allen, 2005).

Al igual que ocurre con *La Traviata*, los papeles de hombre y mujer están intercambiados. El canto de Gilda expresa los sentimientos que Chris tiene tras haber tenido su primer encuentro con ella. El deseo de volver a tenerla bajo sus brazos y poseerla es por momentos mayor que sus ambiciosos sueños arribistas y, efectivamente, tal como anticipa Gilda, *E fin l'ultimo sospir, caro nome, tuo sarà* (Y mi último suspiro, nombre amado, tuyo será), las dos terminarán siendo asesinadas, dando su último suspiro por la persona a la que aman, sin obviar la diferencia de la voluntariedad.

Gualtier Maldè...

nome di lui sì amato,
ti scolpisci nel core
innamorato!

Caro nome che il mio cor
festi primo palpitare.
Le delizie dell'amor
Mi dei sempre rammentar!

Gualtier Maldé....

Nombre de quien tanto amo,
grábate en mi corazón
enamorado.

Nombre amado, tú has hecho
palpitare por primera vez mi
corazón.
¡Recuérdame siempre las
delicias del amor!

Col pensiero il mio desir
a te sempre volerà
E fin l'ultimo sospir,
caro nome, tuo sarà.

Unidos a mis pensamientos,
mis deseos volarán hacia ti
y mi último suspiro,
nombre amado, tuyo será.

Guillermo Tell

Guillermo Tell fue la última ópera compuesta por Gioachino Rossini, con libreto de Étienne de Jouy e Hippolyte Bis y basada en la obra homónima para teatro de Friedrich Schiller publicada en 1804, a su vez basada en la leyenda suiza del personaje Guillermo Tell, héroe legendario de la revolución suiza del siglo XIV, aunque sin ninguna prueba real que confirme su existencia.

Publicada y estrenada en 1829, la versión original en francés tiene una duración cercana a las seis horas, que ha sido recortada en sus sucesivas traducciones al italiano. En concreto, la versión utilizada en esta película es una interpretación en italiano del tenor Janez Lotrič en el papel de Guillermo Tell y del barítono Igor Morozov en el de Arnoldo, acompañados por la Orquesta Sinfónica de la Radio Eslovaca.

La trama nos cuenta la leyenda sobre la fundación de la antigua Confederación Suiza, cómo los pueblos oprimidos de los cantones de Schwyz, Uri y Unterwalden se unieron en la lucha contra el invasor austríaco, representado aquí por el tirano gobernador Gessler. Guillermo Tell se presenta como un aldeano de Uri mientras que Arnoldo, al que quiere convencer para unirse a su lucha contra el enemigo opresor, es un habitante de Unterwalden, así cada personaje representa a uno de los cantones.

La escena comienza en la aldea de Guillermo Tell donde están preparando una fiesta para una triple boda que van a celebrar. A pesar del ambiente de júbilo y felicidad, Guillermo reconoce que un río de veneno le devora por dentro (*Ne prova il rio veleno che mi divora il cor*). Melchtal y su hijo, Arnoldo, han acudido

a la celebración y Guillermo aprovecha para pedir a Arnoldo que se una a la lucha contra los austríacos. La disyuntiva de Arnoldo a unirse viene dada por el hecho de que está secretamente enamorado de la princesa austríaca Mathilde y duda entre ser fiel a ella o serlo a su patria y a su padre. Posteriormente acude a solicitar ayuda Leutoldo, un campesino que ha asesinado a uno de los soldados de Gessler para defender a su hija y Guillermo es el único que le presta ayuda llevándolo al otro lado del río. Cuando los soldados lo descubren y todos se niegan a confesar quién ha ayudado al asesino, apresan a Melchtal y prenden fuego a la aldea.

El segundo acto comienza con un encuentro en secreto entre Mathilde y Arnoldo en la oscuridad de la noche, a los que interrumpen Gualtiero y Tell anunciándole a Arnoldo la muerte de su padre a manos del gobernador Gessler. Arnoldo clama venganza contra el tirano y disipa todas sus dudas de rebelión. A la reunión se unen los habitantes de Unterwalden, Schwyz y Uri y todos juran alzarse en armas contra el enemigo a la mañana siguiente.

En el tercer acto, Arnoldo se despide para siempre de Mathilde ya que se debe al juramento de vengar a su padre. En la ciudad suiza de Altdorf, donde se encuentra el castillo del gobernador, se celebra una fiesta y han situado en la plaza central una pica con el escudo de armas de Gessler -en la obra original de Schiller es el sombrero del tirano- y todo aquel que pase por delante debe reverenciarlo en signo de sumisión. Por no inclinarse ante la insignia, los soldados apresan a Tell y a su hijo y Gessler obliga a Tell a disparar a una manzana sobre la cabeza de su hijo como único modo de salvar sus vidas. Tras un certero disparo, Tell confiesa que la otra flecha que tiene es para disparar a Gessler en caso de haber fallado el tiro a la manzana con lo que el gobernador entra en cólera y lo manda apresar de nuevo. Él mismo lo llevará al centro del lago para arrojarlo a los reptiles.

En el último acto Gessler tiene que liberar a Tell de sus cadenas para que gobierne la barca ya que están bajo una gran tormenta y Tell es un experto marino. Tell consigue llevar la barca a la orilla, recupera su ballesta y da muerte a Gessler. Arnoldo informa de que las murallas de Altdorf han sido destruidas y da comienzo la nueva era de libertad en Suiza.

Rossini introdujo en la obertura una característica innovadora, al anticipar en ella elementos musicales relevantes que desarrollará durante el resto de la ópera. Esta característica será adoptada por Verdi en las oberturas de *La traviata* y *Rigoletto*. Así, la obertura de *Guillermo Tell* comienza con un solo de violonchelos que representan el sufrimiento del pueblo helvético continuando con un pasaje *allegro* con un carácter completamente opuesto para simbolizar la tormenta que se acecha, seguida de un nuevo amanecer con una patria al fin libre representada por la calma del *andante*, para finalizar con todos los miembros de la orquesta tocando en *forte* y *presto* el famoso *galop* en mi mayor que festeja el triunfo de Guillermo Tell y sus seguidores.

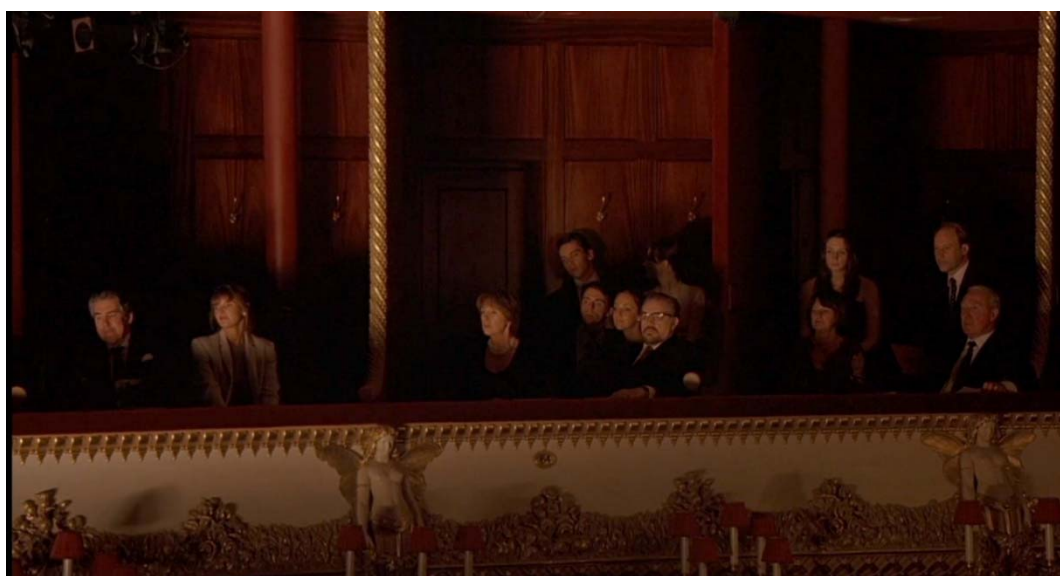


Figura 24. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Respecto a la intertextualidad generada en *Match Point*, esta escena muestra la tercera y última vez que los protagonistas acuden a una función de ópera. En esta ocasión ha acudido la familia Hewett al completo (Figura 24). En sus anteriores visitas asistieron a las funciones de *La traviata* y *Rigoletto* y si en ambas óperas de Verdi se identifica la trama de la ópera con lo que está ocurriendo en ese momento en la película, el fragmento de *Guillermo Tell* no carece de esa intertextualidad. A estas alturas de la película, Chris ha alcanzado su sueño al entrar en la alta sociedad londinense gracias a su matrimonio con Chloe. A su vez, se ha generado un triángulo amoroso con el romance que

mantiene Chris con su ex cuñada, Nola, pero al quedarse embarazada le ha dado a Chris un ultimátum para que abandone a su mujer, con las consecuencias sociales y económicas que este acto conllevaría para el protagonista. Momentos antes de la escena en la ópera, Chris tiene una conversación con un antiguo amigo tenista en la que le confiesa su situación y su disyuntiva (Figura 25):



Figura 25. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

- Chris: Estoy pensando en dejar a mi mujer por otra. Pero cuando iba a decírselo, no pude.
- Henry: No es precisamente lo más fácil del mundo, ¿sabes?
- Chris: Es una locura. No veo un verdadero futuro con esa otra mujer. Y tengo una vida muy cómoda con mi esposa.
- Henry: Sí, pero si no la quieres...
- Chris: Yo no digo que no la quiera. Aunque no del mismo modo que a esa otra mujer. Quizá sea esa la diferencia entre amor y deseo. ¿Pero qué coño voy a hacer si dejo a Chloe? No puedo negar que me he acostumbrado a cierto nivel de vida. ¿Tendré que prescindir de todo? ¿A cambio de qué?
- Henry: ¿Quizás de la mujer que quieres...?
- Chris: ¿Y vivir de qué? ¿Y dónde? ¿A trabajar en qué?

- Henry: Pues yo diría que haces muy bien lo que haces. Debe de haber otro trabajo o en otra empresa que puedas...
- Chris: Seamos claros, soy el yerno del jefe. Y él me adora.
- Henry: No veo que quieras a esa otra mujer lo bastante como para sacrificar todo lo conseguido. (Allen, 2005).

Chris deja zanjada su disyuntiva momentos antes de acudir a la ópera, donde los únicos versos que el director permite escuchar son: “lo non so se avrommi gloria, ma la sorte io vo' tentar” (“Yo no sé si obtendré la gloria, pero la suerte la voy a tentar”). En la ópera, estos versos se encuadran -dentro de la conversación entre Arnoldo y Guillermo Tell-, entre declaraciones como “Arnoldo: ¿Qué pretendes? - Guillermo: Devolver a tu corazón el honor y la virtud”, “Guillermo: El tirano debe morir - Arnoldo: ¿Qué aconsejas contra el impío? ¿La fuerza?” o “Arnoldo: Piensa en los bienes que pierdes - Guillermo: No los tengo en cuenta” que sintetizan la decisión de Chris de acabar con la vida de Nola, a través de la fuerza, el asesinato, aunque con ello pierda su bien máspreciado, el amor.

El director crea un paréntesis en la narración para que el espectador de la película sea partícipe de escuchar junto a Chris este escueto fragmento de la ópera de Rossini.

Respecto a la utilización de este fragmento de *Guillermo Tell*, Joe no aprecia un significado en la película más allá de mostrar a los protagonistas acudiendo a la ópera como muestra de su status social, ya que no localiza una conexión entre las tramas de la ópera y la película:

El fragmento de *Guillermo Tell* de Rossini constituye la conexión más débil con la trama de Match Point. La ópera de Rossini se enfoca en un tema político -la resistencia de Suiza ante Austria-aunque el amor

romántico no está enteramente excluido: el amor de Arnoldo Melchtal por Matilde, una sobrina del villano Gesler. (Joe, 2013, p.83)²².

Efectivamente, no hay conexión directa entre dichas tramas, sin embargo, el nexo se encuentra en los dos únicos versos que se escuchan y la decisión que tomará Chris respecto a su amante. Joe centra su explicación en la totalidad de la ópera, pero en nuestra opinión, la clave está en los únicos versos audibles. Al igual que en las dos anteriores ocasiones en que asistieron a funciones de ópera –con *La Traviata* se pudo observar el momento del enamoramiento de Chloe nada más conocer a Chris y con *Rigoletto* se mostró la obsesión de Chris hacia Nola-, este fragmento está relacionado con lo que está sucediendo en la trama.

Este fragmento pertenece a la escena quinta del primer acto, un dueto donde Tell trata de convencer a Arnoldo para que se una a su lucha contra el gobernador austriaco Gessler y así poder liberar al pueblo del tirano. Arnoldo no quiere justificar sus dudas a unirse ante Tell por vergüenza “Ecco la mia vergogna. I pianti miei / L’han però cancellata... / Ma me la rende una passione ingrata” (“Esta es mi vergüenza, este es mi llanto desconsolado, esta es mi pasión ingrata”), ya que al estar enamorado de Mathilde duda sobre si luchar contra la tiranía austríaca o continuar al lado de su enamorada y traicionar su patria.

Su estrategia para solucionar sus problemas es asesinar a Nola y va a jugar esa baza. Esa suerte que va a tentar está implícita en la película desde el monólogo inicial de Chris y en numerosas referencias hacia esta. Tentándola con la doble vida que está llevando está poniendo en riesgo su matrimonio con Chloe y su status social, y como buen arribista quiere mantenerlo: era su objetivo principal y lo sigue siendo. El film recrea una similitud con la ópera al mostrarnos a Nola como el tirano, a la que hay que acabar con ella, y de su nueva vida acomodada junto a Chloe como la patria a la que hay que proteger y salvar.

²² Traducción propia del original: “The excerpt from Rossini’s *William Tell* constitutes the weakest connection to the plot of *Match Point*. Rossini’s opera focuses on a political theme –Switzerland’s resistance against Austria- although romantic love is not entirely excluded: Arnold Melchtal’s love for Mathilde, a niece of the villain Gesler”.

Tras cometer el asesinato de Nola y de su vecina -la señora Eastby- para encubrir el de su amante y que parezca un robo, Chris arroja las joyas cogidas a la señora Eastby al Támesis, con la fortuna de que el anillo de la anciana golpea la barandilla y se queda en el suelo, simulando la pelota que golpea la red que se muestra junto al monólogo inicial, dando la impresión de que la fortuna le ha dado la espalda y ha perdido el partido. Chris obtuvo la gloria tras tentar a la suerte, pero es que la fortuna siempre estuvo de su lado, igual que le ocurre a Guillermo Tell en la ópera de Rossini -y en la obra original homónima de Friedrich von Schiller en la que está basada- ya que también tomó una decisión que pudo acabar con su vida al enfrentarse al tirano Gessler para liberar a Suiza de la dictadura a la que estaba sometida.

GUGLIELMO

Arresta... Quali sguardi!..
Tu tremi innanzi a me,
Né mi vuoi dire ond'ardi?
Tremar, tremar perché?..

ARNOLDO

(fra sé)
Potrò mentirgli il vero!

(a Guglielmo)

Domi da un fato austero,
Qual cor non fremerà?

GUGLIELMO

Arnoldo, il ver tu celi;
Ma forza è che tu sveli
Il tutto all'amistà.

ARNOLDO

Esser potrei più misero?

GUGLIELMO

Misero! Quai misteri!
Parlami il ver.

ARNOLDO

Che speri?

GUGLIELMO

Di rendere al tuo core
L'onore e la virtù.

GUILLERMO

Detente... ¿Qué miras?...
Estás nervioso...
¿Qué te sofoca?
¿Por qué tiemblas?..

ARNOLDO

(para sí)
¿Seré capaz de mentirle?

(a Guillermo)

Ahogar un ardiente deseo...
¿Qué corazón no temblará?

GUILLERMO

Arnoldo, veo tu temor.
Apelo a nuestra amistad
Para que me desvelés tu
angustia.

ARNOLDO

¿Podría ser más desgraciado?

GUILLERMO

¿Desgraciado? ¡Qué misterio!
¡Habla claro!

ARNOLDO

¿Qué pretendes?

GUILLERMO

Devolver a tu corazón
El honor y la virtud.

ARNOLDO

(fra sé)

Ah! Matilde, io t'amo, è vero;
Ma fuggirti alfin degg'io.
Alla patria, al dover mio
Io consacro un puro amor.

GUGLIELMO

(fra sé)

Nel suo volto io leggo appien

Qual dolore ha chiuso in sen;
S'egli infido a noi si rese,

Il rimorso alfin intese
E emendar col pentimento
Può l'antico disonor!

(a Arnoldo)

Via, si tronchi ogni dimora:
Sol vendetta anela il cor.

ARNOLDO

Morirò, se vuoi ch'io mora.

GUGLIELMO

Pria sia spento l'oppressor.

ARNOLDO

Contro l'empio qual consigli
Forte appoggio?

GUGLIELMO

Nei perigli
Non ve n'ha che un sol per noi:
Mille al reo ne restan poi.

ARNOLDO

Pensa a' beni che tu perdi.

GUGLIELMO

Non li curo.

ARNOLDO

Qual mai gloria dai perigli puoi
sperar?

GUGLIELMO

Io non so se avrommi gloria,
Ma la sorte io vo' tentar.
Vieni, andiam: fia l'empio estinto.

ARNOLDO

(para sí)

¡Ah, Matilde, yo te quiero de
verdad!

Pero huir de ti debo.

A la patria, a mi deber,

Yo consagro mi más puro amor.

GUILLERMO

(para sí)

En su rostro puedo ver la
angustia.

¿Qué dolor alberga su alma?

Aunque hacia esos impíos quiera
ir,

El arrepentimiento se encargará

De enmendar lo que quizás sea

Un antiguo deshonor.

(a Arnoldo)

Arroja lejos de ti toda simpatía,
Sólo la venganza debe anhelar tu
corazón.

ARNOLDO

Moriré, si quieres que así viva.

GUILLERMO

El tirano debe morir.

ARNOLDO

¿Qué aconsejas contra el impío?
¿La fuerza?

GUILLERMO

En los peligros

No estaremos solos:

¡Mil oprimidos se alzarán!

ARNOLDO

Piensa en los bienes que
pierdes.

GUILLERMO

No los tengo en cuenta.

ARNOLDO

¿Pero qué gloria puedes
esperar?

GUILLERMO

Yo no sé si obtendré gloria,

Pero la suerte voy a tentar.

Ven, vamos: ¡Muera el tirano!

ARNOLDO

Tu dunque speri?..

GUGLIELMO

Cangiar mia sorte.

Vieni a cercar con me vittoria o morte.

ARNOLDO

E vincer credi?

GUGLIELMO

Coll'ardir.

ARNOLDO

Ma se infelici...

GUGLIELMO

Non temer.

ARNOLDO

Qual ne resta asil, se vinti...

GUGLIELMO

V'è la tomba. Vieni, andiam.

ARNOLDO

E il vendicatore?

GUGLIELMO

Il ciel!

ARNOLDO

Teco sarò, Guglielmo,

Allor che della pugna l'ora sarà.

ARNOLDO

¿Espera un momento?...

GUILLERMO

¿Quieres enfriar mi resolución?

¡Conmigo victoria o muerte!

ARNOLDO

¿Y crees que venceremos?

GUILLERMO

¡Con valor!

ARNOLDO

Pero las penalidades...

GUILLERMO

¡No temas!

ARNOLDO

Si ellos vencen....

GUILLERMO

Siempre hay una tumba. ¡Ven, vamos!

ARNOLDO

¿Quién hará justicia?

GUILLERMO

¡El cielo!

ARNOLDO

¡Te seguiré, Guillermo!

Ha llegado la hora de la lucha.

The Woman in White

La referencia al musical *The woman in White*, basado en la obra homónima que Wilkie Collins escribiera en 1859 y que Andrew Lloyd Webber y David Zippel estrenaron en 2004 en el West End londinense bien se podría interpretar como una mera casualidad, ya que en el momento del rodaje de *Match Point* en la capital británica -verano de 2004-, era el que estaba en cartelera en ese momento en el Palace Theatre (Figura 26), que es el teatro donde acuden a ver

el musical, pero igualmente también es posible que el director aprovechara la ocasión al compartir las historias algunas similitudes.



Figura 26. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

La trama del musical narra la historia de Walter, un profesor de dibujo que es contratado en una finca para dar clases a una rica heredera, Laura y a su medio hermana, Marian. Antes de tomar el tren para viajar a la finca, Walter se encuentra con una extraña mujer vestida toda de blanco mientras un guardagujas le predice que justo dentro de un año se encontrará a alguien muerto en las vías del tren. Una vez en la finca, se produce un triángulo amoroso al enamorarse tanto Marian como Laura de Walter, correspondiendo Walter su amor por Laura.

En una fiesta celebrada por los campesinos de la finca, una niña cuenta a Walter una historia sobre una mujer fantasma que viste de blanco que ha visto en el cementerio, por lo que este acude allí donde conoce a la mujer de blanco, Anne, quien le advierte que tenga cuidado de sir Percival Glyde con quien Laura está comprometida en matrimonio como último deseo de su padre, aunque el interés de este por casarse con ella no es más que económico para poder saldar sus deudas.

Una vez conoce a sir Percival, Walter le pregunta por Anne y este le responde que es una joven a la que trató de ayudar en el pasado, pero que ella

no le comprendió y está enojada con él. Tras la boda de Laura con sir Percival tanto la pareja como Marian se mudan a la finca del nuevo esposo.

Tras enfurecer Laura a sir Percival por su negativa a firmar un documento con el que su herencia pasaría a manos de él, Laura y Marian conocen a Anne en el jardín, quien las ha seguido hasta la finca y descubren el parecido que guardan Anne y Laura. A la mañana siguiente informan a Marian de que su medio hermana se ha suicidado, por lo que sir Percival heredará su fortuna. Marian acude a Walter para localizar el manicomio donde han encerrado a Anne y descubre que la que ha sido encerrada es Laura, a la que han vestido ahora de blanco, y que Anne fue empujada por la ventana por sir Percival. Tras perseguir a este antes de que escape en tren, Laura, haciéndose pasar por Anne, sonsaca la confesión de sir Percival de que había ahogado a su hijo bastardo, y se revela que Laura y Anne eran hermanas y que él había violado hace años a Anne y al quedarse esta embarazada, asesinó a su hijo e hizo que la tomaran por loca. En el último momento, al intentar sir Percival asesinar a Laura para silenciarla, es atropellado por un tren, tal como predijo un año antes el guardaguasas. Finalmente, Walter y Laura se casan.

Tras huir del edificio donde ha asesinado a Nola, Chris acude al *West End* donde Chloe le está esperando en la puerta para ver la función. Dentro de la sala se escucha de forma diegética el primer verso del fragmento *I believe my heart* del primer acto, mientras se muestra la diferencia entre los primeros planos de Chloe y Chris, ella concentrada en el musical y feliz y él distraído y compungido no pudiendo dejar de pensar en el acto que acaba de cometer.

Las similitudes encontradas las referimos a lo revelado en el último acto. El momento elegido para ir a ver la función de *The woman in White* por Chris y Chloe está planeado para que suceda justo tras asesinar a Nola y a su hijo nonato -de hecho, es Chris quien ha reservado las entradas-. En el musical -y en la obra homónima original-, sir Percival Glyde se ve obligado a asesinar a un hijo bastardo para poder seguir optando al matrimonio que le interesa, que no es otro que el de la millonaria Laura; al igual, Chris no encuentra otra salida que la de asesinar a Nola y al hijo bastardo que iba a nacer.

5.1.2 Música diegética interior subjetiva o metadiegética

En la segunda clasificación hemos catalogado la música diegética interior subjetiva, según la clasificación de Michel Chion. Esta serie de fragmentos de ópera son los que Chris escucha interiormente en su pensamiento cuando está sólo o distraído. La totalidad de los fragmentos de esta clasificación se diferencian del resto porque todos son grabaciones muy antiguas, de baja calidad grabadas en 78 rpm, donde se escucha el polvo sobre el disco al pasar la aguja del gramófono, interpretadas por el tenor Enrico Caruso y fechadas entre 1902 y 1910.

El elixir del amor

Dentro de esta ópera bufa que Donizetti estrenó en 1832, con libreto de Felice Romani, se encuentra su aria más famosa, a la par que trágica y melancólica, *Una furtiva lágrima*. *El elixir del amor* narra la historia de un joven campesino, Nemorino, que desesperado por el amor que siente por la bella Adina y tras el rechazo continuo de esta, es convencido por Dulcamara, un falso doctor sin escrúpulos, para que le compre un elixir que hará que Adina se enamore locamente de él. Nemorino se gasta todo su dinero en comprar el falso elixir, que no es más que una botella de vino y, obviando las indicaciones de Dulcamara, se bebe de un trago todo su contenido. El único efecto que hace el vino es darle mayor confianza en sí mismo y creyendo que Adina caerá rendida a sus pies gracias a el elixir, la trata con indiferencia, lo que hace que Adina se irrite y le anuncie que está prometida con el sargento Belcore, con el que se casará al día siguiente.

Este hecho desespera aún más a Nemorino y acude a Dulcamara para obtener otra nueva botella del poderoso elixir. Con la intención de conseguir dinero para comprarlo, se alista en el ejército de Belcore. Nemorino se vuelve a beber completa la nueva botella de elixir (vino) y observa que ahora todas las jóvenes del pueblo lo pretenden. Nemorino atribuye ese efecto al elixir, pero la realidad es que las jóvenes se interesan por él porque se acaba de conocer la noticia de que su tío recién fallecido, le ha legado una gran fortuna. Cuando Adina encuentra a Nemorino rodeado de mujeres, exaltado y contento, entra en

desdicha y se siente despechada, creyendo que él la ha olvidado. Dulcamara habla con Adina y le cuenta la historia del elixir a lo que a esta se le escapa una lágrima cuando reflexiona sobre el cruel comportamiento que ha tenido siempre con Nemorino y comprende cuánto la amaba. A lo lejos Nemorino ve esa lágrima brotar en Adina y en la siguiente escena lo vemos cantando en solitario el aria que nos ocupa.

Este aria para tenor tiene forma de romanza, *tempo larghetto* y compás de 6/8. Empiezan las cuerdas con unas semicorcheas en *pizzicato* a la vez que el arpa acompaña a un *legato* de fagot que toca en una octava grave la melodía que después hará el tenor. La utilización de la modalidad menor provoca la melancolía esperanzada de Nemorino. El hecho de que Donizetti utilice esta modalidad para esta aria no es azarosa; bien es sabido que cada modalidad imprime un carácter determinado a la obra y que incluso cada compositor otorga su particular sello a esta componiendo en una tonalidad u otra. Donizetti utiliza el modo menor imprimiendo un carácter nostálgico y sombrío. Martín Triana afirma de esta pieza que

No solo es el aria más famosa para tenor lírico, sino también la más perfecta plasmación de lo mejor del estilo de Donizetti: su suave melancolía, teñida con unas gotas de esperanza, es la más breve y acabada pieza del *belcantismo* italiano (1998, p.137).

Efectivamente, nos encontramos con una melodía *cantábile* que utiliza intervalos descendentes, aludiendo simbólicamente a las lágrimas de Adina. La orquesta repite en eco los versos declamados por el tenor. Cuando Nemorino entona el verso "M'ama!" (¡Me ama!), la modalidad se transforma en mayor contagiando al espectador de un aire más alegre. Posteriormente, la melodía principal vuelve al modo menor inicial, hasta que Nemorino vuelve a entonar en modo mayor rogando al Cielo: "Cielo!, si può morir" (¡Cielos!, se puede morir [de amor]).



Figura 27. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Por primera vez escuchamos esta aria acompañando los títulos de crédito. Tras estos, continuará la melodía mientras escuchamos la voz en over del personaje protagonista en la que expone un aspecto de especial relevancia a lo largo de la película, la suerte. Se establece la comparativa de un Match Point (punto de partido) en tenis con la suerte o la desgracia mientras se muestra el recorrido de una pelota de tenis pasando de un lado a otro del campo (Figura 27), de ahí la importancia que se da a la suerte y al azar a lo largo de toda la película:

Aquel que dijo "más vale tener suerte que talento", conocía la esencia de la vida. La gente tiene miedo a reconocer que gran parte de la vida depende de la suerte. Asusta pensar cuántas cosas escapan a nuestro control.

En un partido, hay momentos en que la pelota golpea el borde de la red, y durante una fracción de segundo, puede seguir hacia adelante o caer hacia atrás.

Con un poco de suerte sigue hacia adelante y ganas.

O no lo hace y pierdes (Allen, 2005).

No se vuelve a escuchar este mismo fragmento hasta la escena donde Chris acude a la galería Tate Modern. La música se corta abruptamente en cuanto se encuentra con su esposa y dialoga con ella (Figura 28). Al quedarse nuevamente solo, la música regresa justo donde se había detenido. Esta es la escena donde más claramente se puede demostrar que este tipo de acompañamiento musical suena interiormente en la mente de Chris pudiéndose clasificar de este modo como *música interior subjetiva*, según la clasificación de Michel Chion (2004, pp.142-143) o *música metadieética*, según la definición dada por Claudia Gorbman (1987, p.22) en lugar de ser música extradieética como a priori pudiese parecer.

Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir, confondere
per poco a' suoi sospir!

I palpiti, i palpiti sentir,
confondere i miei coi suoi
sospir...

Cielo! Si può morir!
Di più non chiedo, non
chiedo.

¡Un sólo instante el palpito
de su hermoso corazón sentir!
Confundir mis suspiros
casi con los suyos.

[interrupción]

Sus palpitos, sus palpitos sentir,
confundir nuestro suspirar...

*[y estos 2 versos justo cuando ve
a cierta distancia a Nola]*

¡Cielos! ¡se puede morir!
Más yo no pido, no pido.



Figura 28. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Nuevamente escuchamos otro fragmento de esta aria tras la discusión de Nola con Chris donde esta amenaza con revelar su relación a Chloe. Chris termina la conversación con la frase “Voy a hacer lo correcto” para calmar a Nola. A continuación, vemos a Chris en la cama elucubrando un plan para hacer “lo correcto”. La presión que Nola ha ejercido sobre él no deja otra opción que decidir entre Chloe o Nola, implicando seguir con su amante rechazar todo lo que ha conseguido con su nueva y acomodada vida social, algo que nuestro protagonista no está dispuesto a hacer. Entre un primer plano y otro de Chris (Figura 29), la cámara se acerca a Chloe mientras duerme haciendo al espectador partícipe de su elección. En este momento, Chris decide que quiere continuar con Chloe y su vida en la alta sociedad y la única solución que encuentra para ello será acabar con la vida de Nola, como se puede ver reflejado en su expresión. Así, en la siguiente secuencia, se nos muestra a Chris cogiendo el arma que utilizará para cometer el crimen. Los versos que se escuchan en esta escena pertenecen también a la segunda parte del aria:

Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir, confondere
per poco a' suoi sospir!

¡Un sólo instante el palpito
de su hermoso corazón sentir!
Confundir mis suspiros
casi con los suyos.



Figura 29. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Por última vez vuelve este fragmento a su mente cuando Chris está pensativo mirando al hijo que ha tenido con Chloe y con la vista perdida mirando a través de la ventana (Figura 30). Es la última escena antes de aparecer los títulos de crédito, a los que esta aria acompañará y terminará sincronizada junto a éstos. En esta última ocasión, escucharemos por primera vez los últimos versos del aria.

Cielo! Si può morir!	¡Cielos! ¡se puede morir!
Di più non chiedo, non chiedo.	Más yo no pido, no pido.
Ah, cielo! Si può, Si può morir	¡Ah Cielos! Se puede, se puede morir!
Di più non chiedo, non chiedo.	Más yo no pido, no pido.
Si può morir, Si può morir d'amor.	Se puede morir, ¡Se puede morir de amor!.

Ese final, “se puede morir, ¡se puede morir de amor!” lo escuchamos ahora, cuando ya Nola ha sido asesinada. Si bien en *El elixir del amor* Nemorino lo cantaba refiriéndose al gran amor que tenía hacia Adina, aquí Chris lo manifiesta en su interior como la muerte de su gran amor que ha ocurrido, precisamente a manos de él. Esta es la gran conexión de esta ópera con la película.



Figura 30. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Estos cuatro momentos donde escuchamos *Una furtiva lágrima* son utilizados como delimitadores de los puntos álgidos de la película. Así, la visita a la galería Tate Modern marca la reaparición de Nola y su entrada al completo en la vida de Chris mientras que la escena donde el protagonista la escucha pensativo en la cama sin poder dormir, es el momento donde toma la determinación de asesinarla.

El trovador

Con *El trovador*, ópera representada por primera vez en 1853, Giuseppe Verdi dio comienzo a la tríada de óperas basadas en obras de autores españoles. Verdi siempre fue un admirador de historias con filiación española, como lo demuestran, además de esas tres obras, otras tantas basadas en literatura española aunque de autores extranjeros, como es el caso de *Hernani* (1844) basada en la obra homónima de Victor Hugo de 1830, *Alzira* (1845) basada en *Alzire, ou les Américains* (1734-1735) de Voltaire y *Don Carlo* (1867) basada en el drama que el poeta y dramaturgo Friedrich Schiller escribió bajo el título *Dom Karlos, Infant von Spanien* (1787), que narra la historia del amor imposible de

Carlos de Austria con Isabel de Valouis, esposa de su padre, Felipe II. Además de *El trovador*, las otras dos óperas basadas en autoría española son *Simón Boccanegra*, estrenada en 1857 con libreto de Francesco Maria Piave y basada, al igual que la obra que nos ocupa, en una de Antonio García Gutiérrez y *La forza del destino*, ópera estrenada en 1862, con libreto de Francesco Maria Piave, basada en la obra de teatro *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) de Ángel de Saavedra, Duque de Rivas.

En el caso de *El trovador*, el dramaturgo Antonio García Gutiérrez fue el padre de la obra original, estrenada en 1836 en el Teatro del Príncipe en Madrid, conocido desde 1849 como el Teatro Español, en cuyo estreno consiguió ser una de las obras mejor recibidas por el público hasta la fecha. Así, esta llegó a manos de Verdi quien le encomendó a Salvatore Cammarano, autor ya de más de cuarenta libretos, que redactase el de esta obra, aunque murió sin poder terminarlo. De la conclusión del libreto y de las últimas modificaciones ordenadas por Verdi se encargó Emmanuelle Bardare. Al año siguiente de la muerte de Cammarano la obra estaba lista para ser estrenada y desde ese momento tuvo un éxito abrumador, llegando en la actualidad a ser una de las óperas más representadas. Según las estadísticas de Operabase para el periodo 2017/2018, es la veintava ópera más representada en el mundo, siendo la quinta obra de Verdi más interpretada.

La trama de *El trovador*, desarrollada en el Aragón del siglo XV, comienza recordando al público la historia ocurrida en una época anterior, cuando el padre del actual Conde de Luna perdió a uno de sus dos hijos. Según cuenta la historia, una noche encontraron a una gitana-bruja junto al hijo menor del Conde y, a raíz de echarla de allí, el pequeño enfermó. Creyendo el Conde de Luna que su hijo era víctima de un maleficio, mandó atrapar a la gitana y la condenó a morir en la hoguera. Azucena, la hija de la condenada, juró vengarse y, al poco tiempo, secuestró al hijo del conde arrojándolo a una hoguera en el mismo lugar donde había sido quemada su madre. Años más tarde, en el presente narrativo de la obra, se muestran a los protagonistas: el actual Conde de Luna, cuyo padre envió a la bruja-gitana a la hoguera y ante el que en su lecho de muerte juró encontrar a quien secuestró y asesinó a su hermano pequeño y vengar su muerte; Leonora, una de las damas de honor de la princesa de Aragón, de la que el Conde de

Luna está enamorado pero al que ella no corresponde ya que está enamorada de un trovador que por las noches canta con su laúd bajo su balcón; el trovador en sí, Manrico, quien además de ser un enemigo acérrimo del Conde de Luna, es hijo de la gitana Azucena y, como último personaje, pero no menos importante, la propia gitana Azucena. Esta ópera destaca porque los cuatro personajes nombrados son principales y requieren cantantes con un alto nivel de interpretación.

Conforme avanza la ópera y se asienta el triángulo amoroso formado por Leonora, el Conde de Luna y Manrico, ambos se enfrentan en el final del primer acto, cuyo desenlace es contado por Manrico en el aria *Mal reggendo all'aspro assalto*, donde narra que, tras tener al Conde tendido a sus pies y a falta de dar un último y certero golpe, algo inexplicable, sobrenatural, lo detiene y le permite continuar su vida. Es en este acto donde Azucena confiesa a Manrico que no es hijo suyo, sino que realmente es hermano del Conde de Luna al que ella quiso quemar en la hoguera, pero presa del pánico y ciega por la venganza, arrojó a las llamas a su propio hijo por error y tras ello decidió criarle como si fuese su propio hijo. Esta escena está precedida por el famoso *coro de gitanos*, también conocido como *coro del yunque*, al mostrar a unos gitanos golpeando unos yunques mientras entonan el *coro*, homenajeando Verdi –al igual que ya hiciera Rossini en *El barbero de Sevilla* (1816)- a la teoría musical desarrollada por Pitágoras en el siglo VI, donde demostró el fundamento numérico de la música golpeando un yunque con martillos de distintos tamaños y pesos cuyas proporciones equivalían a la distancia interválica de las notas de una escala tonal.

Se trataba, sobre todo, de las proporciones interválicas, pero tras ello se ocultaba la creencia de que el movimiento del cosmos y del alma humana se fundan sobre las mismas proporciones armónicas. Por ello, la música es, en virtud de su principio numérico, el trasunto del orden universal. (Michels, 2003, p.175).

Al final de la obra, una vez que Azucena y Manrico han sido capturados y condenados a la hoguera y a la decapitación, respectivamente, Leonora se ofrece en matrimonio al Conde de Luna a cambio de la liberación de Manrico, aunque su plan real es tomarse un veneno para no llegar nunca a ser desposeída por el Conde. El Conde acepta el acuerdo para liberar a Manrico y Leonora corre a los brazos de este para despedirse, no sin antes ingerir el veneno. El Conde descubre el engaño y ordena llevar a Manrico al patíbulo, mientras arrastra a Azucena a la ventana para que pueda ver la muerte de su hijo. Tras la muerte de Manrico esta le confiesa al Conde que no era hijo suyo, sino su hermano y que una vez muerto, su madre ya ha sido vengada: *sei vindicata, o madre!*.

Se trata de una ópera con un esquema tradicional belcantista de números cerrados en la que Verdi realiza unos cambios de los que obtiene su extraordinaria fuerza dramática, como la concentración estructural: la obra está dividida en cuatro actos que a su vez están divididos en dos mitades que se corresponden con diferentes ámbitos armónicos opuestos que se van alternando, lo que confiere a la obra ocho partes distintas. A su vez, estas partes están delimitadas por los personajes femeninos principales, personajes que nunca coinciden en la obra y que rigen desde su respectivo ámbito armónico el devenir de cada acto. Así, se puede distinguir cómo los integrantes del trío amoroso (Leonora, Manrico y el Conde Luna) cantan en el mismo rango armónico, mientras que Azucena canta en una tonalidad distinta al resto de personajes, ya que su tonalidad principal es mi menor y utiliza su relativo, sol mayor, en el dueto del segundo acto junto a Manrico donde le cuenta la historia de su madre y cómo quemó a su hijo, además de utilizar en otros momentos las tonalidades de do mayor y la menor. Al respecto, las tonalidades con las que los personajes aparecen en escena tienen una simbología muy meditada que aporta una intensidad emocional y dramática excepcional. Leonora y Azucena no sólo nunca cantan juntas, sino que además permanecen en dos ámbitos armónicos lejanos:

- Leonora canta en la bemol menor y la bemol mayor, es decir siempre canta en tonalidades con bemoles. Posteriormente cantará en mi bemol mayor que es la dominante coincidiendo con la tonalidad que utiliza Manrico. Finalmente canta en si bemol mayor, que es la tonalidad en la

que canta el Conde de Luna. Es la forma musical de conectar a los personajes a través de un rango armónico. Asimismo, Leonora canta frases largas líricas. En el caso de su presentación, la melodía va ganando en tensión ya que no llega a la tónica hasta el último compás con lo cual, hay una expectación deseada que no se resuelve hasta que no se produce dicho momento de reposo que llegará con la última nota cantada.

- Manrico, como comentábamos, inicia su canto en la tonalidad de mi bemol mayor, dominante de la bemol mayor, muy conectado a Leonora armónicamente al utilizar la misma tonalidad, pero al mismo tiempo utiliza una direccionalidad armónica que tiene que ver con su madre, Azucena, al utilizar el *mi* como referencia melódica y rítmica.
- Azucena canta en tonalidades con sostenidos. Primero en mi menor, aludiendo a que tradicionalmente en la época en que Verdi compuso esta obra, esta tonalidad evocaba más que a la música tonal, a la música modal. En este caso utilizando la tonalidad de mi menor, lo que pretende es aludir al modo frigio, modo zíngaro, el modo del cante flamenco. Posteriormente, cantará en el relativo mayor de mi menor, es decir, en sol mayor para acercarse armónicamente hablando a la modalidad que empleará en su dúo con Manrico, con su hijo. En contraste con el aria de presentación de Leonora, la cual hemos explicado que no llega a la tónica hasta el último compás, el canto de Azucena está reiteradamente alrededor de la tónica, volviendo asiduamente a esta.
- Por su parte, el Conde de Luna canta en la tonalidad de si bemol mayor, tonalidad vecina de la bemol mayor de Leonora, para estar dentro de la misma órbita armónica que su pretendida.

Aun formando *El trovador* parte de las óperas que iniciaron el alejamiento definitivo del romanticismo, esta obra aún conserva el típico triángulo amoroso entre un tenor, un barítono y una soprano que predominaban en la mayoría de las tramas operísticas de la época romántica. Y como a buena ópera decimonónica no le falta la tragedia. Esta queda bien definida en la puesta en escena de los diferentes actos: lo primero que destaca es que todas las escenas son lúgubres y oscuras, se desarrollan de noche, muy homogéneas, casi entre tinieblas, por lo que la tragedia que lleva implícita va calando en la mente del espectador desde el primer momento. Este presagio de tragedia se transfiere vía intertextual a *Match Point*: justo antes de conocer a Nola nos está anunciando a través de la voz de Manrico que una tragedia se cierne sobre una historia que, hasta ahora, careciese totalmente de ella.



Figura 31. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

En *Match Point*, este fragmento se puede escuchar al poco de comenzar la película. Tras acudir el protagonista a la representación de *La Traviata* en el palco de la familia Hewett, es invitado a pasar un día en la casa de campo de la familia. Allí se nos muestra cómo se va afianzando la relación con la hermana de Tom, Chloe, quien finalmente llegará a ser su esposa y tras ello, se muestra solo a Chris paseando por la casa acompañado de el aria *Mal reggendo all'aspro*

assalto de *El trovador* cantada por Enrico Caruso en una grabación de principios de siglo XX (Figura 31).

Tras mostrarse a Chris recorriendo algunas de las estancias de la mansión, la música metadieética se interrumpe tras entrar en una estancia donde dos personas juegan en una mesa de ping-pong y conoce a la que será su futura amante, Nola Rice, interpretando en ese momento un rol de *femme fatale* muy característico del cine negro con el que consigue que desde ese momento Chris sienta un deseo irrefrenable hacia ella (Figura 32). Es el anticipo del comienzo de la pesadilla.



Figura 32. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

El aria de *El trovador* augura de la tragedia que se cernirá en su vida tras conocer a Nola extrapolándose a modo de oráculo ya que, al igual que ocurre en la ópera, llegará a matar a su propio hijo, en este caso nonato. Los versos que se escuchan están sincronizados de tal manera que se muestra a Chris planificando cómo entrar en la alta sociedad a través de Chloe, *Mal reggendo all'aspro assalto, ei già tocco il suolo aveva. Balenava il colpo in alto che trafiggerlo dovea...* (Resistiendo mal mi feroz ataque, él ya había caído a tierra, Resplandecía en lo alto el golpe que debía traspasarlo...), pero, de repente, *Quando arresta un moto arcano, nel discender, questa mano...* (Cuando un

extraño movimiento detuvo e hizo descender esta mano), algo -el conocer a Nola, con su irresistible atracción- le ha cautivado y puede trastocar sus planes. Como le recuerdan a Manrico los siguientes versos de Azucena, su supuesta madre, no debe ceder antes sus planes -en este caso de venganza- y debe asesinarlo si el destino los vuelve a unir, justo lo que hará finalmente Chris con Nola.

MANRICO

Mal reggendo all'aspro assalto,
ei già tocco il suolo avea.
Balenava il colpo in alto
che trafiggerlo dovea...
Quando arresta un moto
arcano,
nel discender, questa mano...

Le mie fibre acuto gelo
fa repente abbrividir!
Mentre un grido vien dal cielo,
che mi dice:
Non ferir!

AZUCENA

Ma nell'alma dell'ingrato
non parlò del cielo un detto!
Oh! se ancor ti spinge il fato

a pugar col maledetto,
compi, o figlio,
qual d'un Dio,
compi allora il cenno mio!

Sino all'elsa questa lama

MANRICO

Resistiendo mal mi feroz ataque,
él ya había caído a tierra,
Resplandecía en lo alto el golpe
que debía traspasarlo...
Cuando un extraño movimiento

detuvo e hizo descender esta
mano.

¡Un gélido frío hizo de repente
estremecerse todas mis fibras!
Mientras venía un grito del cielo
que me decía:
¡No lo hieras!

AZUCENA

Pero en el alma del ingrato
no habló el cielo lo mismo
¡Oh! Si algún día te lleva el
destino

a luchar con el maldito,
cumple, ¡oh, hijo!,
como si fuera la orden de Dios,
cumple entonces con mi
mandato:
¡Hasta la empuñadura esta daga

vibra, immergi all'empio in cor!

hunde en su impío corazón!

MANRICO

Sì, lo giuro,

questa lama scenderà

dell'empio in cor!

MANRICO

Sí, lo juro:

¡Esta daga traspasará

el corazón del miserable!

Salvatore Rosa

Salvatore Rosa es una obra compuesta por Antonio Carlos Gomes, compositor brasileño formado e influenciado por la escuela italiana. Estrenada en el teatro Carlo Felice de Génova en 1874 obtuvo un gran éxito, aunque actualmente toda su obra se encuentra bastante olvidada y en pocas ocasiones se representa alguna de sus obras. La ópera gira en torno al artista napolitano del siglo XVII Salvatore Rosa, que destacó principalmente en el arte de la pintura. El libreto fue escrito por Antonio Ghislanzoni, basado en la obra *Masaniello* de Eugène de Mirecourt.

La trama operística la protagonizan Salvatore Rosa y Masaniello, líder revolucionario contra las tropas españolas en la ocupación de Nápoles. Así, se entremezclan una trama política y otra sentimental, que es la relación entre Salvatore e Isabella, la hija del Duque de Arcos, Virrey de Nápoles. Durante la revolución, el Duque intenta obligar a su hija a casarse con el comandante de las tropas españolas y ante la negativa de esta, amenaza con ejecutar a Salvatore, su amado. Finalmente ella acepta los deseos de su padre para que liberen a Salvatore, pero cuando acude a avisar a Masaniello de que su padre intenta asesinarlo, cae herida por las balas de los soldados que disparaban a Masaniello y finalmente muere.

El fragmento utilizado de esta ópera, *Mia piccirella*, lo canta Gennariello, un joven aprendiz a cargo de Salvatore, quien la ha compuesto para seducir a una joven que pretende. En *andante animato*, el comienzo de esta *canzoneta* va a cargo de las cuerdas que tocan una introducción en *staccato*, lo que junto al

compás binario de 6/8, recrean una atmósfera bucólica y alegre que termina en la dominante de mi bemol mayor y da paso al tenor que comienza su declamación. Es en ese momento cuando la música cambia a ritmo de barcarola, enfatizada por los versos que piden a su amante que le acompañe en un paseo en barca.



Figura 33. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

En *Match Point*, esta *canzoneta* es utilizada como un pequeño *leitmotiv* de los momentos en que la relación entre Chris y Chloe pasa por su mejor estado. Así, Chris la escucha en su interior en los primeros encuentros de su relación con esta, como ocurre en la secuencia donde ambos visitan la Galería Saatchi y los lugares más emblemáticos del barrio de Belgravia (Figura 33). Posteriormente, mucho más avanzada la película, una vez que Chris ha asumido que el *affaire* con Nola no va a repetirse, su relación con Chloe avanza y esta melodía vuelve a su pensamiento el día de su boda y en la escena en la que visitan la que será la nueva vivienda donde vivirá la pareja de recién casados. Se puede definir como un *leitmotiv* de sus sentimientos de amor y ternura hacia Chloe, al igual que para los momentos de pasión con Nola se utiliza el aria de *Los pescadores de perlas*, mucho más lenta y pasional. Al igual que el personaje de Gennariello compone esta *canzoneta* para cortejar a una chica, este fragmento es utilizado de forma metadieгética para mostrar a Chris enamorado afianzando su relación con Chloe.

Mia piccirella, deh! vieni allo mare	Mi pequeña, ¡ah! ven al mar
Nella barchetta v'è un letto di fior	En mi pequeña barca hay una cama de flores
La Bianca prora somiglia a un altar	La blanca proa se asemeja a un altar
L'onde e le stelle sfavillan d'amor	Las olas y las estrellas brillan de amor
Oh mia piccirella...	Oh mi pequeña...

Los pescadores de perlas

Los pescadores de perlas fue un encargo que León Carvalho, en ese momento director del Teatro Lírico de París, realizó a Bizet en 1863 para ser representada ese mismo año. Como Bizet solo tuvo unos seis meses para componerla, reutilizó fragmentos de otras óperas que había escrito previamente. Aunque ya había participado -y ganado ex aequo- en un concurso operístico, esta ópera es considerada su primer gran éxito. Tras su estreno se interpretaron veintitrés funciones más, lo que se consideraba un fracaso debido al apogeo del género operístico en este período del siglo XIX. Inicialmente no obtuvo el favor del público ni de la crítica, que reprobó la obra de Bizet como wagneriana -ya se encargaría Nietzsche de afirmar, años después, cuando descubrió la obra de Bizet, que este era el antídoto al decaimiento de Wagner; por supuesto influido por su relación amor-odio con el compositor germano, agravada tras el vuelco de Wagner hacia la religión católica a propósito de la composición de *Parsifal* (1882)-, debido al gran papel expresivo de la orquesta, pasando esta de tener un rol como mero acompañamiento musical de la voz a ocupar un papel relevante. Debido a ello, *Los pescadores de perlas* no volvió a ser representada de nuevo en vida de Bizet cayendo en el olvido. No fue hasta varios años después de su muerte cuando se volvió a representar de nuevo en París con una traducción al

italiano y es a partir de entonces cuando comenzó a tener éxito y se representó en numerosos países.

Actualmente²³ ocupa el puesto 51 entre las óperas más representadas en el mundo y es la segunda más interpretada de Bizet después de *Carmen* (1875).

Desarrollada en un lugar exótico, Ceilán, Bizet juega con las tonalidades para conseguir el pretendido efecto exótico. Así, fija el preludio en la tonalidad de sol mayor, aunque la partitura se identifica en todo momento en re mayor sin sensible. En el segundo acto continúa definiendo la tonalidad de referencia como sol mayor y de nuevo sigue la filiación en re mayor, pero esta vez terminando en la dominante de la dominante, la mayor. El tercer acto comienza en re menor terminando en su relativo mayor, fa mayor. Con todo esto, Bizet busca una unidad armónica que relacione una determinada tonalidad con la situación que está ocurriendo en la obra, algo innovador en esta época y, como suele ocurrir con las vanguardias, posiblemente esta fuera una de las causas –junto a su novedosa orquestación– de ese rechazo inicial del público.

La trama de *Los pescadores de perlas* comienza con un grupo de pescadores que están eligiendo a su nuevo jefe. Tras la elección de Zurga como nuevo gobernante, aparece su amigo Nadir, que ha vuelto al grupo de pescadores tras unos meses apartado. Anteriormente, Zurga y Nadir tuvieron un conflicto al enamorarse ambos de la misma mujer, pero lograron sobreponerse a la enemistad que supuso ese conflicto realizando la promesa de mantener su amistad y rechazar el amor que suspiraban por aquella bella mujer. Mientras festejan la vuelta de Nadir llega una barca con Leila, una sacerdotisa de Brahma que será la encargada de rezar por ellos mientras realizan su pesca. Tras escuchar a la sacerdotisa, Nadir cree reconocer en su voz a la mujer por la que se enemistó con Zurga y de la que sigue enamorado; es en este momento cuando Nadir canta los versos de la romanza utilizada en *Match Point*: *Je crois entendre encore, caché sous les palmiers, sa voix tendre et sonore* (Creo escuchar todavía, oculta bajo las palmeras, su voz tierna y sonora). Tras despertar, escucha las plegarias de Leila y finalmente esta se acerca a él para confirmarle quién es retirándose el velo un instante.

²³ Según las estadísticas de Operabase consultadas el 25 de abril de 2020 para el periodo 2010-2019.

El segundo acto comienza de noche, justo cuando las barcas de los pescadores han regresado a la playa. Leila se dispone a descansar tras toda una velada rezando, pero en ese momento llega Nadir al templo para declararse. Tras insistirle, Leila le confiesa que su amor es correspondido, instante en el que el resto de los pescadores los descubren y quieren para ellos la muerte, ya que Leila había realizado la promesa de estar libre de romances para ser nombrada su sacerdotisa. En ese momento Zurga los interrumpe; será él como jefe, quien decida el destino de la pareja, sin embargo, al retirar el velo a Leila, descubre traicionada la promesa que había forjado su amistad con Nadir y finalmente los condena a muerte.

En el último acto los aldeanos se reúnen para llevar a cabo la ejecución, pero en el último momento, Zurga los interrumpe avisándoles que ha habido un incendio en la aldea y todos huyen para salvar a sus familias y pertenencias. Zurga aprovecha para liberar a Nadir y a Leila pues se ha dado cuenta por un collar que lleva esta, que hace muchos años fue la niña que a él salvó y se debe a un juramento para protegerla. Tras huir la pareja, los aldeanos descubren que ha liberado a los condenados y asesinan a Zurga por traidor.

La versión de la romanza utilizada en *Match Point* es la traducción italiana, que es la versión que principalmente se interpretaba a principios del siglo XX²⁴, *Mi par d'udir ancora*. Al igual que el fragmento de *Salvatore Rosa* comentado en el apartado anterior está asociado a Chloe, este otro está asociado a sus momentos de amor y pasión con Nola. El ritmo lento y pausado de la romanza difiere mucho del ritmo alegre de *Mia piccirella*.

²⁴ La grabación de Enrico Caruso utilizada está fechada entre 1904 y 1910.



Figura 34. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

El referido fragmento se utiliza en dos ocasiones en esta película. La primera ocasión ocurre tras encontrarse Chris con Nola al salir de una tienda de Ralph Lauren. Nola se dirige a una audición y Chris se ofrece para acompañarla y darle apoyo moral. Mientras él la espera a la puerta del teatro (Figura 34), vienen a su cabeza de forma metadieética los versos de la romanza de *Los pescadores de perlas*, que cesarán a la vuelta de Nola. En ese momento se produce entre ellos su conversación más íntima, en la que Chris coquetea con ella y Nola le interrumpe diciéndole que a él le va a ir muy bien en la vida si no lo estropea, algo que sucedería si intentase seducirla.



Figura 35. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

La segunda ocasión se produce pasada la mitad del metraje. Se muestra a Chris y Nola en un momento de pasión en el piso de esta (Figura 35). Esta imagen se funde con una escena donde Chris está junto a su mujer, Tom y unos amigos en la casa de campo de la familia Hewett. La música sigue sonando en la mente de Chris para mostrar que está recordando ese momento hasta que lo interrumpen para conversar con él sobre el viaje que están planificando realizar a Grecia y justo en ese momento la música cesa, mostrando de nuevo un uso metadieético del fragmento musical utilizado.

Mi par d'udire ancora,
o scosa in mezzo ai fior,
la voce sua talora,
sospirare l'amor!

Creo escuchar todavía,
oculta entre las flores,
su voz tierna y sonora
¡suspirando amor!

O notte di carezze,
gioir che non ha fin,
o souvenir divin!
Folli ebbrezze del sogno,
sogno d'amor!

Oh, noche encantadora,
Regocijo de que no haya acabado,
¡Oh, recuerdo delicioso!
¡Loca embriaguez del sueño,
sueño de amor!

Dalle stelle del cielo,
Altro menar che da lei,
La veggio d'ogni velo,
Prender li per le ser!

De las estrellas del cielo,
nada menos que de ella
¡La visión de cada velo
lo llevará cada noche!

O notte di carezze,
gioir che non ha fin,
o souvenir divin!
Folli ebbrezze del sogno,
sogno d'amor!

Oh, noche encantadora,
Regocijo de que no haya acabado,
¡Oh, recuerdo delicioso!
¡Loca embriaguez del sueño,
sueño de amor!

Macbeth

Macbeth es la décima ópera que estrenó Verdi. La compuso en lo que él llamaba sus años de esclavitud (*anni di galera*), ocho años en los que compuso un total de 14 óperas, un trabajo arduo con el que ambicionaba convertirse en un compositor respetable y con capacidad económica autónoma. Ambición también es lo que mueve la historia de *Macbeth*, diferenciando estos dos casos entre una positiva y la otra negativa, respectivamente.

Basada en la obra homónima de William Shakespeare, datada entre 1603 y 1609, es la primera de las tres óperas que Verdi dejaría escritas sobre obras del bardo inglés. Atrás dejó una espina que le quedó clavada a Verdi de componer una ópera sobre *Rey Lear* (*King Lear*, 1604), ya que finalmente solo pudo completar una trilogía con *Otello* y *Falstaff*. El libreto de esta adaptación corrió a cargo de Francisco Maria Piave y su estreno se produjo en 1847 en el Teatro della Pergola de Florencia.

A pesar de que ya en el siglo XIX se habían compuesto muchas óperas sobre obras de Shakespeare, en Italia estas apenas llegaban a ser cuatro versiones de *Hamlet* y, la única relevante, *Otello ossia Il moro di Venezia* (*Otelo, es decir El moro de Venecia*), estrenada por Rossini en 1816. A este hecho debemos sumar que cuando Verdi decidió componer esta ópera, aún no se había estrenado *Macbeth* en Italia como obra de teatro, por lo que era una obra mayoritariamente desconocida. La obra incluye un aspecto esotérico en el que se da mucha importancia al papel de las brujas -aquí transformadas en un coro de tres voces-, convirtiéndolas en el tercer personaje principal de la obra. Otro riesgo que tomó al escogerla fue que, lejos de los obligados cánones de la ópera decimonónica, en esta obra no hay ninguna intriga amorosa y relega al tenor a un papel secundario -Macduff-, por lo que no hay ningún dúo soprano-tenor, dando el protagonismo a un nuevo tipo de voz, el barítono, que a partir de esta obra Verdi incorpora al plantel de voces operísticas, refrendando su gran importancia con el papel protagonista en *Rigoletto*.

Esta fue la primera ocasión que Verdi intentó crear ese *continuum* que anteriormente se ha comentado en *Rigoletto*. Con el fin de respetar la fuente original de Shakespeare,

Verdi no crea la típica ópera del momento, donde lo importante son las arias y luego se pone un relleno entre cada aria, sino que, en esta ocasión, primero crea esa continuidad entre las partes y posteriormente introduce las arias que cree necesarias (Téllez, 2018).

La trama de la ópera es muy fiel a la obra original e, igualmente a esta, se inicia mostrando a las brujas, aunque salta a su segunda aparición, donde estas se muestran ante Macbeth y Banquo. A modo de saludo, las brujas les vaticinan sus respectivas profecías. A Macbeth, que será *Señor de Cawdor* y *Rey de Escocia* y a Banquo, que sus hijos serán reyes, aunque él no lo será. Al momento llegan los mensajeros del rey Duncan notificándole que el rey lo ha nombrado *Señor de Cawdor*. La siguiente escena nos muestra a Lady Macbeth leyendo una carta que ha recibido de su marido en la que le cuenta las profecías de las brujas y seguidamente le informa de que el rey va a hospedarse en su castillo. Lady Macbeth realiza un llamamiento a las fuerzas del infierno para que den fuerza a Macbeth y tenga valor para cometer el regicidio que ella planea. Al llegar Macbeth, Lady Macbeth termina de convencerlo para cometer el asesinato. Macbeth asesina a Duncan y Lady Macbeth se encarga de manchar a los vigilantes dormidos con sangre del rey para inculparlos. Por la mañana, Macduff descubre el horrendo crimen.

El segundo acto comienza siendo Macbeth ya rey. Él y su esposa planean asesinar también a Banquo y a su hijo para que no se cumpla la profecía de las brujas. Banquo es asesinado pero su hijo logra huir. En la cena, cuando uno de los sicarios informa a Macbeth de la comisión del asesinato, este tiene una visión del fantasma de Banquo al que intenta hablar pareciendo volverse loco a ojos de los demás invitados. Macduff, uno de ellos, decide abandonar el país.

El tercer acto trae de nuevo a las brujas ante Macbeth, que le ofrecen tres nuevos presagios: “sé prudente, guárdate de Macduff”²⁵, “ningún hombre nacido

²⁵ Texto original: Da Macduff ti guarda prudente.

de mujer te hará daño”²⁶ y “serás invencible y glorioso hasta que el Bosque de Birnam veas moverse y avanzar hacia ti”²⁷, pero también le muestran una línea infinita de reyes descendientes de Banquo. Tras estas profecías, Macbeth ordena buscar al hijo de Banquo y asaltar el castillo de Macduff, donde están su esposa e hijos.

El último acto comienza mostrando un grupo de refugiados escoceses en la frontera inglesa. Entre ellos se encuentra Macduff que, tras conocer la noticia del asesinato de su mujer e hijos canta su aria *O figli, o figli miei!*. En ese momento aparece Malcolm (hijo del rey Duncan) con un ejército y ordena a todos los soldados que se cubran con una rama mientras atraviesan el bosque de Birnam. En el castillo de Macbeth, el médico le informa de que la enfermedad de su esposa no tiene cura. Lady Macbeth camina sonámbula intentando limpiarse las manos de unas manchas de sangre que cree ver, mostrando cómo la ambición por el poder ha hecho crecer en ella la locura. En la siguiente escena informan a Macbeth de que su esposa ha fallecido y que el bosque de Birnam se está moviendo, tal como presagiaban las brujas. Macbeth y sus soldados salen a combatir y finalmente es abatido por Macduff, un hombre que no nació de mujer, pues fue arrancado antes de tiempo del vientre materno.

Como se ha comentado, *Match Point* es un drama que termina convertido en tragedia. Este bien podría ser el argumento de la mayoría de las óperas italianas del siglo XIX, donde se engloban los fragmentos musicales que analizamos en este estudio.

Recordemos que la historia narrada trata de un joven trabajador de origen humilde que conoce a una chica de una familia adinerada y que posteriormente tiene un romance con la novia del hermano de su novia, estableciéndose un triángulo amoroso que al final acaba con la muerte de uno de los personajes en un crimen pasional. Si encuadráramos esta historia en una época anterior bien podría pasar por el argumento de una ópera decimonónica.

²⁶ Texto original: nessun nato di donna ti nuoce.

²⁷ Texto original: Glorioso, invincibil sarai, fin che il bosco di Birnam vedrai ravviarsi, e venir con te.

¿Qué similitudes se pueden encontrar con *Macbeth*? *Macbeth* es conocida como *la obra de la ambición*, así Macbeth ambiciona tener el poder, ser Rey de Escocia, y para conseguirlo debe asesinar. El protagonista de la película de Allen, Chris, es igualmente ambicioso. Después de una vida humilde, este “pobre niño irlandés”²⁸, al fin se encuentra en una posición muy acomodada y no está dispuesto a sacrificar su estatus social por la pasión de una mujer, si tiene que cometer un crimen, lo hará.

Una vez cometido el delito encontramos una nueva similitud: tanto a Macbeth como a Chris se les aparecen los espíritus de las personas que han asesinado, como también le ocurre a Raskólnikov en *Crimen y castigo*, otra gran fuente de inspiración implícita en la película como se puede observar en los primeros minutos del metraje cuando se muestra a Chris en su apartamento leyendo *Crimen y castigo* y la *Guía de Cambridge sobre Dostoievski* para su mejor comprensión.

Otro paralelismo importante son los oráculos. Todas las decisiones que Macbeth toma lo hace creyendo que los augurios de las brujas van a cumplirse, como así ocurre. Nada más comenzar la ópera las brujas le vaticinan al Señor de Glamis que será Señor de Cawdor y Rey de Escocia:

MACBETH

Or via, parlate!

PRIME STREGHE

(*in tono profético*)

Salve, o Macbetto, di Glamis sire!

SECONDE STREGHE

Salve, o Macbetto, di Caudor sire!

TERZE STREGHE

Salve, o Macbetto, di Scozia re!

(*Macbeth trema.*)

BANQUO

(*a Macbeth sottovoce*)

Tremar vi fanno così lieti auguri?

MACBETH

¡Hablad!

PRIMERAS BRUJAS

(*en tono profético*)

¡Salve, oh Macbeth, señor de Glamis!

SEGUNDAS BRUJAS

¡Salve, oh Macbeth, señor de Cawdor!

TERCERAS BRUJAS

¡Salve, oh Macbeth, rey de Escocia!

(*Al oír esto, Macbeth tiembla.*)

BANQUO

(*a Macbeth, en voz baja*)

¿Acaso os hacen temblar tan felices augurios?

²⁸ Chloe: “Así que eres un pobre niño irlandés llegado a Londres” (Allen, 2005).

(alle streghe)

Favellate a me pur, se non v'è scuro,
creature fantastiche, il futuro.

PRIME STREGHE

Salve!

SECONDE STREGHE

Salve!

TERZE STREGHE

Salve!

PRIME STREGHE

Men sarai di Macbetto eppur maggiore!

SECONDE STREGHE

Non quanto lui, ma più di lui felice!

TERZE STREGHE

Non re, ma di monarchi genitore!

TUTTE

Macbetto e Banquo vivano!

Banquo e Macbetto vivano!

(spariscono)

MACBETH

Vanir...

(pensieroso)

Saranno i figli tuoi sovrani.

BANQUO

E tu re pria di loro.

BANQUO E MACBETH

Accenti arcani!

(a las brujas)

Decidme a mí también, si es que
podéis hacerlo,
criaturas fantásticas, mi futuro.

PRIMERAS BRUJAS

¡Salve!

SEGUNDAS BRUJAS

¡Salve!

TERCERAS BRUJAS

¡Salve!

PRIMERAS BRUJAS

¡Serás menor que Macbeth, pero más grande!

SEGUNDAS BRUJAS

¡No tan feliz, pero mucho más feliz que él!

TERCERAS BRUJAS

¡No rey, pero padre de reyes!

TODAS

¡Vivan Macbeth y Banquo!

¡Vivan Banquo y Macbeth!

(Las brujas desaparecen.)

MACBETH

¡Se han esfumado!...

(Pensativo)

Tus hijos serán reyes.

BANQUO

Y tu rey antes que ellos.

BANQUO y MACBETH

¡Qué profecías tan misteriosas!

Con la lectura al inicio del metraje de *Crimen y castigo*, se genera una premonición de lo que ocurrirá en la película. Otra premonición es la conversación que mantienen Chris y Nola en un bar tras haber bebido esta un poco de más:

- Nola: A ti te va a ir todo muy bien, si no la pifias.
- Chris: ¿Y cómo voy a pifiarla?
- Nola: Intentado ligarme (Allen, 2005).

Durante la secuencia donde Chris arroja las joyas de la señora Eastby al Támesis, se muestra a cámara lenta el paralelismo del anillo y la pelota de tenis que toca la red en la escena inicial. Es lo que la película llama “tener suerte”. En este caso, el anillo golpea contra la barandilla del río (Figura 36) y no cae dentro de este, haciendo creer al espectador que este suceso será utilizado para inculpar a Chris. En cambio, el director utiliza este hecho para dar un giro radical en el guion y liberar a Chris de toda culpa al encontrar la policía el anillo en posesión de un mendigo drogadicto que ha muerto, lo que hace que crean que los asesinatos de Nola y la señora Eastby hayan sido realizados por el mendigo durante un robo, justo lo que Chris había pretendido.



Figura 36. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

A lo largo de esta escena se escucha el fragmento *O figli, o figli miei!*, el aria que Macduff canta, interpretada por Enrico Caruso. Nos encontramos de

nuevo ante una utilización metadieética de la música, creando un paralelismo de Chris con Macduff ya que se siente víctima por el acto cometido. Justo antes de recibir la llamada de la policía citándole en la comisaría para declarar por el asesinato de Nola, anuncian a los padres de Chloe que al fin se ha quedado embarazada, por lo que sufre por sus dos hijos nonatos: el que ha asesinado él mismo como verdugo y el que está por nacer.

La siguiente escena, cuando está entrando en la comisaría, comienza justo con el verso “Ah, la paterna mano...”. En una lectura de los últimos versos de este fragmento, escuchamos cómo Macduff está pidiendo que le traigan ante sí al asesino y, si logra huir de él, que Dios le entregue su perdón. Podemos apreciar un paralelismo de la policía con Macduff, que en este caso son quienes reclaman justicia ante el doble asesinato cometido y, si no consiguen pruebas que lo incriminen, estará libre de culpa para siempre.

O figli, o figli miei!	¡Oh, hijos, oh hijos míos!
da quel tiranno tutti	Por aquel tirano todos
uccisi voi foste, e insieme con voi	fuisteis asesinados, y junto con
	vosotros,
La madre sventurata!...	¡vuestra desventurada madre!
Ah, fra gli artigli	Ah, ¿y entre las garras de este
Di quel tigre io lasciai la madre e	tigre fui capaz
i figli?	de dejar a la madre y a los hijos?
Ah, la paterna mano	¡Ah, la mano paternal
Non vi fu scudo, o cari,	no ha sido vuestro escudo,
Dai perfidi sicari	queridos míos,
Che a morte vi ferir!	contra los pérfidos sicarios
	que os hirieron mortalmente!
E me fuggiasco, occulto,	A mí, fugitivo, oculto,
Voi chiamavate invano,	en vano me llamabais
Coll'ultimo singulto,	con el último sollozo,

Coll'ultimo respir.
Trammi al tiranno in faccia,
Signore! e s'ei mi sfugge,
Possa a colui le braccia
Del tuo perdono aprir.

con vuestro último suspiro.
Trae ante mí al tirano,
Señor, y si logra huir de mí
ábrele los brazos
de tu perdón.

5.1.3 Música extradiegética

Se considera música extradiegética aquella que sólo es escuchada por el espectador mientras discurren los acontecimientos del film y no es escuchada por los personajes de esta. Dentro de esta clasificación, únicamente se incluye el fragmento de la ópera *Otello*, “Desdemona rea! Si, per ciel” de Giuseppe Verdi, estrenada en 1851. Está interpretado por la Orquesta Sinfónica de la Radio Eslovaca con Janez Lotric en el papel de tenor e Igor Morozov en el de barítono. Este es el fragmento de ópera de mayor duración de la película, con nada menos que 9 minutos ininterrumpidos. Acompañará la parte más trágica, el asesinato de Nola y su vecina, la señora Eastby, por parte de Chris. Además de aportar musicalmente intensidad y dramatismo a la escena más relevante, (como el momento de los dos disparos) también aquí el director ha querido relacionar lo que se está escuchando en el fragmento con lo que está ocurriendo en la película.

Otello

Hacía 16 años que Verdi se había retirado de la composición operística, sin embargo, su editor Ricordi urdió un plan junto al libretista Arrigo Boito para que volviese a componer una ópera. Conocedor de la predilección de Verdi por Shakespeare, dicho plan sólo podría tener éxito utilizando una de sus obras y qué mejor que una de las más dramáticas. *Otelo: el moro de Venecia* (*The tragedy of Othello, the Moor of Venice*) fue la elegida para suceder a *Macbeth*, ya que el ambicionado proyecto de Verdi de crear una ópera sobre *El Rey Lear* nunca había podido llevarlo a buen puerto. El estreno de *Otello* supuso una expectación grandísima para el público italiano, ansioso de volver a poder disfrutar de una obra del mejor compositor operístico italiano de los últimos 40 años. En el estreno, celebrado el 5 de febrero de 1887 en el teatro de La Scala de Milán, se encontraron con un Verdi innovador, que no sólo había conseguido componer una magnífica ópera, sino que a sus más de 80 años había realizado uno de los mejores trabajos de su vida, su obra más profunda y madura. La obra fue representada con lleno absoluto durante 25 funciones antes de dar el salto a Roma y de ahí a las principales capitales mundiales.

Con esta ópera, Verdi consigue crear un discurso musical continuo de inicio a fin. Sigue habiendo arias y duetos, pero en este caso están implementados como partes de la continuidad y no como números musicales sueltos. En el aspecto interpretativo, Verdi explotó las posibilidades artísticas de la voz, demandando de los intérpretes unas cualidades muy superiores a las anteriores óperas creando para el protagonista uno de los papeles más exigentes para tenor que Verdi había compuesto en su extensa trayectoria compositiva.

El primer acto comienza mostrando la llegada del barco de Otelo, general del ejército veneciano, en medio de una gran tempestad al puerto de Chipre. La acción se sitúa a finales del siglo XV, cuando esta isla está bajo dominio de la República de Venecia. Tras el desembarco se presenta Otelo -cantando el *Esultate*- y contando que han ganado la batalla contra los navíos de las tropas turcas. A continuación, tiene lugar una conversación entre Roderigo -un caballero veneciano- y Yago, alférez del ejército de Otelo. Yago le cuenta cómo odia a su general, ya que este ha promocionado como capitán a Cassio en lugar de a él y aprovecha que Roderigo está enamorado de Desdémona -la esposa de Otelo- para manipularlo en su plan de venganza. El primer paso es deshacerse de Cassio, lo que consigue haciendo que beba más vino de la cuenta y provocando que haya una pelea. En ese momento avisan a Otelo que cuando ve lo sucedido degrada a Cassio. Otelo y Desdémona vuelven a sus aposentos y finaliza el acto con un dueto donde se muestra cuán enamorados están.

El inicio del segundo acto trae un nuevo eslabón en el plan de Yago. Es el turno ahora de hacerse pasar por amigo de Cassio y aconsejarle qué hacer para recuperar el favor de Otelo y así su grado de capitán. Le aconseja que hable con Desdémona para que interceda a su favor, ya que ella goza de toda la gracia del general y no es capaz de negarle nada. Es en este momento cuando Yago se queda solo en el escenario y declama su credo, en el que muestra que no es solo venganza lo que busca, sino que lo hace porque cree que su cometido es hacer el mal: *Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sè e che nell'ira io nomo [...] E credo l'uomo gioco d'iniqua sorte* (Creo en un Dios cruel que me ha creado a su semejanza y que nombro con ira [...]) Y creo al hombre juguete de una inocua suerte). En ese momento aparece Otelo y ve a lo lejos a Cassio hablando con su esposa aprovechando Yago el momento para sembrar la

semilla de los celos en Otelo. Los dos mantienen un intenso dueto en el que las mentiras y argucias de Yago consiguen que Otelo crea firmemente que su mujer le ha sido infiel y clama venganza jurando que acabará con sus vidas.

El tercer acto continúa tal como acabó el segundo -he aquí una muestra de la continuidad buscada por Verdi-. Yago pide a Otelo que se esconda para que escuche la confesión que va a sonsacar a Cassio. Momentos antes, Desdémona vuelve a pedir a Otelo que perdone a Cassio, lo que hace que su furia sea cada vez mayor. En la conversación de Cassio con Yago, Otelo escucha cómo le cuenta que una dama ha dejado un precioso pañuelo en su alcoba –es el pañuelo de Desdémona, que Yago lo puso allí- y Otelo comprueba que es el de su esposa. Tras marcharse Cassio, Otelo confirma la infidelidad de su mujer y su plan será asesinarla esa misma noche. Yago, como fiel servidor, se ofrece para hacer lo mismo con Cassio.

En el último acto, la sangre rezuma por todos los rincones: Yago convence a Roderigo para que asesine a Cassio, aunque es este quien finalmente hiere a Roderigo, mientras desde las sombras Yago también le clava su espada. En su alcoba, preso de los celos que nublan su mente, Otelo asesina a Desdémona asfixiándola con sus manos. Emilia, mujer de Yago y asistente de Desdémona, se da cuenta de todo lo ocurrido y confiesa que fue ella quien dio el pañuelo de Desdémona a su marido y que Desdémona nunca le había sido infiel, ante lo que Otelo se da cuenta de que todo ha sido un plan urdido por Yago y, finalmente, se suicida al lado del cuerpo inerte de su esposa.

Otello tiene muchos fragmentos conocidos por el público, como el *Ave María* que canta Desdémona en el último acto o el *credo* de Yago, pero uno de los momentos más dramáticos de toda la ópera es el vigoroso dúo entre Otelo y Yago al final del segundo acto. Es de una tensión abrumadora: música y versos se fusionan de manera sublime. Esta escena recrea el momento en que Yago convence a Otelo de que Desdémona le está siendo infiel con Cassio, haciendo crecer en él los celos y el odio. Yago es el alférez de Otelo, es la maldad personificada en un personaje aterrador como pocas veces se ha escrito -dentro

de la obra de Shakespeare²⁹, que tan distintos malvados nos ha proporcionado, solo sería comparable en maldad con Lady Macbeth-. No hace falta pensar en cuáles son sus motivos, él mismo se autodefine en su *credo*:

Credo in un Dio crudel
che m'ha creato simile
a sè e che nell'ira io nomo.

Creo en un Dios cruel
que me ha creado a su
semejanza,
y al que nombro con ira.

Dalla viltà d'un germe
o d'un atomo vile son nato.
Son scellerato perchè son uomo;
e sento il fango originario in me.
Sì! questa è la mia fè!

De la vileza de un germen
que me engendró vil.
Soy malvado porque soy hombre;
y siento el barro originario en mí.
¡Sí! ¡Esta es mi fe!

Credo con fermo cuor,
siccome crede la vedovella al
tempio,
che il mal ch'io penso e che da me
procede,
per il mio destino adempio.

Creo con firme corazón,
como cree la viudita en el templo,
que el mal que de mí procede,
por mi destino lo cumplo.

Durante todo el dueto entre Yago y Otelo, la voz del protagonista va creciendo en sufrimiento, odio y rencor hasta llegar a la estrofa final en la que juntos cantan al unísono clamando venganza contra los infieles Cassio y Desdémona. El fragmento se divide en tres secciones: en la primera, Otelo revela su temperamento y dice adiós a sus glorias pasadas, *Ora e per sempre addio*, un *allegro assai ritenuto* furioso melodramático. En la segunda sección, *andantino*, Yago cuenta el sueño que ha tenido Cassio. La tercera es un *allegro agitato*, que conducirá a un *molto sostenuto* en compás de 3/4, la secuencia del juramento: *Sì, pel ciel marmóreo giuro!*.

²⁹ En la obra de Shakespeare, Yago dice: "Teología del infierno: cuando los diablos quieren inducir a los más negros pecados, empiezan por sugerir aspectos celestiales, como yo hago ahora".

En esta película, tenemos el placer de escuchar al completo el final del segundo acto. Woody Allen nos deleita con este fragmento en el momento más trágico del film. Es la ópera la que marca el camino en el guion de la escena donde sucede el doble asesinato; la señora Eastby y Nola Rice yacerán muertas tras sendos disparos del rifle de Chris.

Sin tener una conexión directa con la trama del film, el director nos presenta aquí un ejercicio desafiante para la mente. El dueto escuchado entre Yago y Otelo es un diálogo narrativo dramático donde las palabras son tanto o más importantes que la música instrumental que las acompaña y donde el discurso musical está determinado principalmente por el curso del drama. Al conocedor de esta ópera de Verdi se le presenta la misión de seguir la evolución de dos dramas simultáneamente, teniendo en cuenta que las obras no están conectadas entre sí por sus distintas tramas. El fragmento continúa ininterrumpidamente (apenas hay un pequeño corte de unos segundos justo antes de la escena del asesinato de Nola, se suprimen los versos donde se hacen las referencias al pañuelo perdido de Desdémona; interrupción prácticamente inaudible) haciendo de este modo coincidir los eventos mostrados en pantalla con la narrativa y la música del fragmento escogido.

La escena comienza con Chris saliendo de la oficina con su bolsa de deporte donde lleva el arma escondida y, con la música fusionando las dos escenas, vemos a Chris llegando al edificio donde está la vivienda de Nola (Figura 37). Tras el inicio musical, donde la orquesta va ganando potencia con las cuerdas y vientos *in crescendo* a través de una progresión instrumental, escuchamos a Otelo declamando el primer verso en re menor: *Desdémona rea!* (¡Falsa Desdémona!). Aún no sabemos si el protagonista será capaz de utilizar el arma o no y si se desarrollarán las circunstancias oportunas para que Chris pueda llevar a cabo el asesinato que se ha intuido durante los últimos minutos del metraje.



Figura 37. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Esta escena es enormemente enfatizada cuando se escucha simultáneamente el fragmento que vamos a analizar y la secuencia del film. Al analizar la música, vemos por qué esta lleva al espectador a la angustia, a la ansiedad, provoca un estado anímico de desesperación copartípe de la misma que sufre Chris. En primer lugar, este fragmento está en modo menor aportando al pasaje un carácter trágico, oscuro. En concreto, está en re menor, que es el tono utilizado predominantemente para situarnos ante un contexto dramático, de venganza. Esta tonalidad es utilizada, por ejemplo, en la venganza de Electra en *Idomeneo, rey de Creta*, KV 266 de Mozart (1781). Donde Electra pide “venganza y crueldad” al haber sido apartada del heredero del trono, Idamante, por Ilía, la princesa troyana.

Para enfatizar esta angustia en el espectador, las cuerdas tocan de forma perpetua la secuencia en doce ocasiones seguidas, lo que provoca una creciente desesperación en el espectador que provoca que la música le está llevando a una resolución que nunca llega.



Ese mismo motivo es tocado posteriormente en fusas, sin tener lugar el brevísimo momento de reposo que aportaba la corchea re de la anterior figuración, lo que lleva al espectador a una desesperación y angustia aún mayor.



SCENA V.

De - sde - - mo - na

rea!

senza misura

(Con questi fi-li trame-rò la prova del pec.ca.to d'amor. Nella di.mo-ra di Cassio ciò s'a-

- sconda.) A - tro.ce i - dea! (Il mio ve - len la -

- vo - ra.) Rea con - tro me! con.tro

me!!! (Sof - - fri e rug - - gi!) A - tro - ce!!! a -

cres.

En cuanto a los personajes femeninos, es factible la identificación de Nola con Desdémona, ya que al igual que esta, ella es *la culpable* de los problemas del protagonista: en su caso no querer abortar y presionar a Chris para que termine su matrimonio con Chloe amenazando con contar a su esposa la aventura que tienen, con lo que desencadena el fatal desenlace, al igual que para Otelo, Desdémona es culpable por ser infiel. Se mantiene, por tanto, un punto de vista similar entre los dos casos y tan presente hoy en día como es la violencia de género del hombre sobre la mujer: si Shakespeare ya dejó escrito hace más de 400 años cómo un hombre enamorado de su esposa era capaz de asesinarla por una supuesta infidelidad que, además en este caso, era falsa, en la obra del neoyorkino se vuelve a ver a un hombre *obligado* a asesinar a su amante para salvaguardar su estatus social. Teniendo en cuenta las noticias que se pueden leer a diario sobre la violencia de género, se puede atestiguar que tristemente la raza humana apenas ha evolucionado en este aspecto en los últimos 400 años.

La presión ha llevado a Chris a desvelar su verdadera personalidad, es capaz de asesinar a la mujer objeto de sus deseos para mantener su elevada posición económica y social. El espectador no puede imaginar hasta dónde es capaz de llegar Chris hasta que es sometido a una máxima presión. Él mismo confiesa a la *aparición* de Nola al final de la película: “No conoces a tus vecinos hasta que hay una crisis”.



Figura 38. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Al entrar al edificio y subir el primer tramo de escaleras, Chris se esconde en un hueco al lado del ascensor para no ser visto por una pareja de vecinos que están bajando, mientras se escucha el verso de Yago “Nella dimora di Cassio ciò s'asconda” (En la alcoba de Cassio lo esconderé) y a Otelo contestar “Atroce idea!” (¡Idea atroz!). Al subir el resto de las escaleras y llegar a la planta de la señora Eastby, oímos cómo Yago le dice a Otelo “Non pensateci più” (No penséis más en ello) justo antes de llamar a la puerta sincronizado con el siguiente momento de tensión de la música, representado por un *forte* de la orquesta con acordes acentuados, simulando la llamada del destino donde ya no hay vuelta atrás (Figura 38)). De esta forma, se enfatiza dramáticamente y al límite este momento cuando Otelo dice “M'hai legato alla croce! Ahimè!” (¡Me has atado a la cruz! ¡Ay de mí!) a lo que sucede un momento de nostalgia en el que Otelo declama que él era muy feliz junto a Desdémona antes de tener la sospecha de infidelidad que Yago ha infundido en él: “Più orrendo d'ogni orrenda ingiuria dell'ingiuria è il sospetto” (La más horrenda de las injurias es la sospecha).

Cuando la señora Eastby abre la puerta y Chris logra entrar al piso es el momento del conocido fragmento “Ora e per sempre addio sante memorie”, donde Otelo confirma que ya nada volverá a ser igual, ya no hay marcha atrás: *Ora e per sempre addio sante memorie, addio, sublimi incanti del pensier! Addio schiere fulgenti, addio vittorie, dardi volanti e volanti corsier! Addio, vessillo trionfale e pio, e diane squillanti in sul mattin! Clamori e canti di battaglia, addio! Della gloria d'Otello è questo il fin* (Adiós para siempre santos recuerdos. ¡Adiós, sublimes pensamientos! ¡Adiós, resplandecientes victorias, dardos veloces y alados corceles! ¡Adiós, estandarte sacro y triunfal y cornetas resonantes en la mañana! ¡Clamores y cantos de batalla, adiós! ¡Este es el fin de la gloria de Otelo!).



Figura 39. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Estos versos los escucharemos mientras Chris está fuera de sí, preso de los nervios montando y cargando el arma (Figura 39) y, coincidiendo con el final del último verso, “Della gloria d'Otello è questo il fin!, è questo il fin, è questo il fin (¡Este es el fin de la gloria de Otelo!, este es el fin, este es el fin)”, conseguirá tener su arma preparada para cometer el crimen.



Figura 40. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Seguidamente se escuchan las palabras de Yago: “Pace, signor. (Calma, señor)” mientras Chris empuña el arma nervioso (Figura 40). Cuando se dirige a asesinar a la señora Eastby, Otelo declama con furia “Non sfuggir! nulla ti giova!” (¡No intentes huir! ¡De nada te servirá!) y al momento de disparar escuchamos “O sulla tua testa s'accenda e precipiti il fulmine del mio spaventoso furor che si desta!” (Que sobre tu cabeza se precipite el rayo del furor que en mí despiertas!). Tras asesinarla, cae al suelo trastornado por la presión del asesinato que acaba de cometer a la vez que la orquesta incrementa de nuevo la tensión musical (Figura 41).



Figura 41. Fotogramas de *Match Point* (Allen, 2005).

Tras un momento para recuperarse, Chris comienza a desordenar la vivienda para simular un robo, llevándose las medicinas y las joyas que encuentra de la señora Eastby, incluidos el reloj y el anillo que lleva puestos, mientras se escucha “La prova io voglio! Voglio la certezza!” (¡Quiero una prueba! ¡Quiero una certeza!).

La siguiente imagen nos muestra a Nola que acaba de salir del trabajo y se dirige hacia su domicilio mientras se escucha el verso “Ardua impresa sarebbe” (Difícil empresa será)”, refiriéndose, obviamente, al objetivo principal de Chris.

Durante la sección lenta del dueto, “Era la notte, Cassio dormia...” (Era de noche, Cassio dormía), donde Yago está narrando a Otelio las supuestas palabras que Cassio decía mientras soñaba con Desdémona, tenemos un momento donde la tensión disminuye en la secuencia. Las imágenes recapitulan dónde está cada personaje: Chris sentado en el sofá en un breve momento de descanso mientras espera la llegada de Nola; Nola, cogiendo un taxi tras haber salido del trabajo y Chloe esperando en la puerta del teatro a su marido para ver juntos el musical *The woman in White*. El fin de esta secuencia de imágenes se deja ver por el hecho de no crear una interrupción en la continuidad musical.

Cuando la música vuelve a aumentar en tensión, vemos a Ian, el vecino de color de Nola, que llama a la puerta de la señora Eastby y Chris se acerca a la puerta mientras espera tras esta con el arma preparada por si tuviese que disparar (Figura 42). En ese momento escuchamos en la voz de Yago junto a un primer plano de Chris, “Il rio destino imprecco che al Moro ti donò (Maldigo el cruel destino que al moro te entregó)”, haciendo referencia a Ian como “el moro”, el único personaje “casualmente” de color que aparece en toda la película³⁰.



Figura 42. Fotogramas de *Match Point* (Allen, 2005).

La siguiente imagen nos muestra a Chris saliendo de la vivienda de la señora Eastby y asomándose por el hueco de la escalera para ver cuándo sube Nola mientras escuchamos a Otelio cantar agobiado por sus propios pensamientos “Oh! Monstruosa culpa!” (¡Oh! ¡Monstruosa culpa!).

³⁰ En la obra original de Shakespeare, Otelio es el único personaje de color y los demás personajes se refirieron a él a lo largo de la obra de forma despectiva por su raza.

Por fin, Nola sube por el ascensor tras una breve conversación con Iago en la entrada del edificio. En ese momento, hay un pequeño salto de unos segundos en el fragmento musical que estábamos escuchando, lo imprescindible para eliminar los versos que hablan del pañuelo de Desdémona y poder sincronizar la subida de Nola en el ascensor y el momento de su muerte con el verso “Lungi da me le pietose larve!” (¡Arrancaré lejos de mí toda piedad!). En cuanto se activa el ascensor volvemos a escuchar a Otelo muy enfurecido por las palabras que ha escuchado de Yago con un acompañamiento musical en *forte súbito* que acompañará toda la escena de la muerte de Nola. Este fragmento del final del segundo acto es conocido como *El juramento de Otelo*, y es donde un Otelo ya más que convencido de la infidelidad de su mujer Desdémona, clama venganza y promete que derramará sangre. La hidra son los celos que Yago ha sembrado en él, ese monstruo de ojos verdes tal como lo definió Shakespeare en boca de Yago:

Ah, señor, tened cuidado con los celos: es el monstruo de ojos verdes que se burla del alimento del que se nutre. Vive con felicidad el cornudo que, sabiendo su destino, no ama a la que le agravia. Pero, ah, ¡qué condenados minutos cuenta el que ama y duda; el que sospecha, pero ama de veras! (Shakespeare, 1981, p.157).

Ah! Mille vite gli donasse Iddio!	¡Ah! ¡Mil vidas le dé Dios pues una
Una è povera preda al furor mio!	sola es pobre presa para mi furor!
Jago, ho il cor di gelo.	Yago, tengo el corazón helado.
Lungi da me le pietose larve!	¡Arrancaré lejos de mí toda piedad!
	(*DISPARO)
Tutto il mio vano amor esalo al	¡Mírame: Todo mi vano amor
cielo,	ha desaparecido!
guardami, ei sparve.	¡En sus espirales de serpiente
Nelle sue spire d'angue	la hidra me atrapa!
l'idra m'avvince!	
Ah! sangue! Sangue! Sangue!	¡Ah! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre!
Si, pel ciel marmoreo giuro!	¡Sí, por el cielo mármreo juro!

Per le attorte folgori!
Per la Morte e per l'oscuro mar
sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto
fia
che svolgori questa man.

¡Por los tortuosos rayos!
¡Por la muerte y por el oscuro mar
exterminador!
¡Llena de ira y de furor tremendo,
pronto despedirá relámpagos esta
mano.

L Allegro agitato. ♩ = 132.

Otello.
 Ah! mil - le vi -
 Ah! that the slave

Cas - sio,
 Cas - sio.

L Allegro agitato. ♩ = 132.

con forza

te gli do - nas - so Id - di - o!
 had for - ty thou - sand lives!

U - na è po - ve - ra pre - da al fu - rore mi -
 One is all too weak for my re - venge

Più mosso. ♩ = 152.

- o!!

Ja - go, ho il cor di
 Lis - ten to me I -

Più mosso. ♩ = 152.

ge - lo. Lun - gi da me le pi - e - to - so
a - go. My fon - dest love thus do I blow to

lar - ve. Tut - to il mio va - no a -
hea - ren. Rise now black ven - eance

pp *sempre p*

- mor e - sa - lo al cie - lo,
from thy hol - low ca - vern.

guar - da - mi, ei spar - ve:
Look on me! 'Tis gone! —

cresc. poco a poco

0. Nel - le sue spi - re d'an - gue il - dra m'av -
Field up, oh luce, thy crown to ty - ren - nous

M
 - vin - col Ah! sangue! sangue! sangue!
hate! Oh blood! blood! blood!

M
ff *rit.*

Molto sostenuto. $\text{♩} = 69.$
(s'inginocchi) (he kneels) *solenne*

Molto sostenuto. $\text{♩} = 69.$
Si, pel ciel marmo - reo
Wit - ness yon - der mar - ble

dim. *p.* *p.*

giu - ro! Per le at - tor - te fol - go - ri:
heaven, And the - ter - nal lights a - bove,

El momento del disparo ocurre justo con el verso “Lungi da me le pietose larve!” (¡Arrancaré lejos de mí toda piedad!) (Figura 43) y tras el disparo nos muestra una escena de Chloe de nuevo esperando en la puerta del teatro mientras oímos “Tutto il mio vano amor esalo al cielo, guardami, ei sparve” (¡Mírame, todo mi vano amor ha desaparecido!). Estos versos representan una justificación de Chris ante Chloe, que nada sabe sobre el romance con Nola, su vano amor en la pasión que tenía con su amante. Tras asesinar a Nola, sale del edificio acompañado de los versos de Otelo a pleno pulmón “Ah! Sangue! Sangue! Sangue!” (¡Ah! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre!).



Figura 43. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

La hidra ha atrapado a Chris al igual que a Otelo. Para Otelo la hidra fueron los celos y para Chris ha sido la presión de llevar una doble vida. Lo ha planeado y ejecutado fríamente para salvar todo lo que ha conseguido. Más avanzado el film, Chris pronunciará “Nola, no fue fácil, pero al llegar el momento pude apretar el gatillo”, respondiendo su conciencia, casi entre lágrimas, cuando se le aparece el espectro de Nola en su imaginación.

OTELLO
Desdemona real!

JAGO

OTELLO
¡Falsa Desdémona!

YAGO

*(nel fondo guardando di nascosto il
fazzoletto, poi riponendolo con
cura nel giustacuore)*

Con questi fili tramerò la prova
del peccato d'amor.
Nella dimora di Cassio
ciò s'asconda.

OTELLO

(Fra sè)
Atroce idea!

JAGO

(fissando Otello)
Il mio velen lavora.

OTELLO

Rea contro me! contro me!

JAGO

Soffri e ruggi!

OTELLO

Atroce! atroce!

JAGO

*(dopo esseri portato accanto ad
Otello, bonariamente)*
Non pensateci più.

OTELLO

(balzando)
Tu? Indietro! fuggi!
M'hai legato alla croce! Ahimè!
Più orrendo d'ogni orrenda ingiuria
dell'ingiuria è il sospetto.
Nell'ore arcane della sua lussuria
(e a me furate!)
m'agitava il petto forse un
presagio?
Ero baldo, giulivo.
Nulla sapevo ancora; io non
sentivo
sul suo corpo divin che
m'innamora
e sui labbri mendaci
gli ardenti baci di Cassio!
Ed ora! ed ora....
Ora e per sempre addio sante
memorie,
addio, sublimi incanti del pensier!
Addio schiere fulgenti, addio
vittorie,
dardi volanti e volanti corsier!

*(oculto en el fondo, mira a el
pañuelo de Desdémona, lo
guarda cuidadosamente.)*

Con estos hilos urdiré la prueba
del pecado de amor.
En la alcoba de Cassio
lo esconderé.

OTELLO

(para sí)
¡Atroz idea!

YAGO

(observando a Otelo)
Mi veneno surte efecto.

OTELLO

¡Falsa conmigo! ¡Falsa conmigo!

YAGO

¡Sufre y ruge!

OTELLO

¡Atroz! ¡Atroz!

YAGO

*(dirigiéndose a Otelo
cordialmente)*
No penséis más en ello.

OTELLO

(con un salto)
¿Tú? ¡Atrás! ¡Vete!
¡Me has clavado a la cruz! ¡Ay de mí!
La sospecha es la más dolora de las
heridas.
En los momentos arcanos de su
lujuria
¡que me han sido robados!
¿No me agitaba el pecho, un
presagio?
Yo era valiente y dichoso; nada
sabía.
No notaba sobre su cuerpo divino
que me enamora
ni sobre sus labios engañosos
los ardientes besos de Cassio,
¡y ahora!... ¡y ahora!...
Para siempre adiós, santos
recuerdos.
¡Adiós, sublimes pensamientos!
¡Adiós, resplandecientes victorias,
dardos veloces y alados corceles!

Addio, vessillo trionfale e pio,
e diane squillanti in sul mattin!
Clamori e canti di battaglia, addio!
Della gloria d'Otello è questo il fin.

JAGO

Pace, signor.

OTELLO

Sciagurato! mi trova una prova
secura
che Desdemona è impura...
Non sfuggir! nulla ti giova!
Vo' una sicura, una visibil prova!
O sulla tua testa
s'accenda e precipiti il fulmine
del mio spaventoso furor che si
desta!

*(Afferra Jago alla
gola e lo atterra)*

JAGO

Divina grazia difendimi!

(alzandosi)

Il cielo vi protegga.
Non son più vostro alfiere.
Voglio che il mondo testimon mi
sia
che l'onestà è periglio.

(fa per andarsene)

OTELLO

No... rimani.
Forse onesto tu sei.

JAGO

(sulla soglia fingendo d'andarsene)
Meglio varrebbe ch'io
fossi un ciurmador.

OTELLO

Per l'universo!
Credo leale Desdemona
e credo che non lo sia.
Te credo onesto e credo disleale...
La prova io voglio!
Voglio la certezza!

JAGO

(ritornando verso Otello)
Signor, frenate l'ansie.

¡Adiós, estandarte sacro y triunfal
y cornetas resonantes en la mañana!
¡Clamores y cantos de batalla, adiós!
¡Este es el fin de la gloria de Otelo!

YAGO

Calma, señor.

OTELLO

¡Desgraciado! Dame una prueba
de que Desdémona es impura...
¡No intentes huir! ¡De nada te servirá!
¡Quiero una prueba segura, visible!
¡O sobre tu cabeza
caerá el rayo de la ira terrible
que en mí has provocado!

*(Coge a Yago por la
garganta y lo tira al suelo.)*

YAGO

¡Divina gracia, protégeme!

(Levantándose)

Que el cielo os proteja.
Dejo de ser vuestro alférez.
Quiero que el mundo me sea testigo
de que la honradez es un peligro.

(Va a salir)

OTELLO

¡No!... ¡deténte!.
Puede que seas honrado.

YAGO

(en el umbral, fingiendo salir)
Más me valiera
que fuera un embaucador.

OTELLO

¡Por todos los cielos!
Creo leal a Desdémona
y a la vez creo que no lo es;
te creo honesto y te creo desleal...
¡Quiero una prueba!
¡Quiero una certeza!

YAGO

(volviendo hacia Otello)
Señor, frenad esas ansias.

E qual certezza v'abbisogna?
Avvinti vederli forse?

OTELLO

Ah, morte e dannazione!

JAGO

Ardua impresa sarebbe;
e qual certezza sognate voi
se quell'immondo fatto
sempre vi sfuggirà?
Ma pur se guida è la ragione al
vero,
una sì forte congettura riserbo
che per poco alla certezza vi
conduce.
Udite.

*(avvicinandosi molto ad Otello e
sottovoce)*

Era la notte, Cassio dormia,
gli stavo accanto.
Con interrotte voci tradia
l'intimo incanto.
Le labbra lente, lente movea,
nell'abbandono del sogno ardente,
e allor dicea, con flebil suono:

(sottovoce parlate)

"Desdemona soave!
Il nostro amor s'asconda.
Cauti vegliamo! L'estasi del ciel
tutto m'inonda."

Seguia più vago l'incubo blando;
con molle angoscia
l'interna imago quasi baciando,
ei disse poscia:

(sempre sottovoce)

"Il rio destino impreco
che al Moro ti donò".

E allora il sogno in cieco
letargo si mutò.

OTELLO

Oh! mostruosa colpa!

JAGO

Io non narrai che un sogno.

¿De qué certeza tenéis necesidad?
¿De verlos abrazados... quizá?

OTELLO

¡Ah, muerte y condenación!

YAGO

Difícil empresa será, ¿Qué certeza
esperáis si aquel inmundo hecho,
siempre se os escapará?...
Sin embargo, si la razón guía
hasta la verdad,
una fuerte conjetura reservo que,
os conducirá poco menos que
a la certeza. Escuchad.

(Acercándose a Otello y en voz baja)

Era de noche, Cassio dormía,
y yo estaba a su lado.
Con voz entrecortada traicionaba
su íntimo placer.
Movía lentamente los labios,
en el abandono del sueño ardiente
y decía con débil sonido:

(Hablando en voz baja)

"¡Dulce Desdémona!
Ocultemos nuestro amor.
¡Seamos cautos!
El éxtasis del cielo me inunda."

Proseguía más vaga la dulce
pesadilla;
luego con tierna angustia y
casi besando su imagen interior
añadió:

(Siempre en voz baja)

"Maldigo el cruel destino
que al moro te entregó".

Y entonces el sueño se convirtió
en un mudo letargo.

OTELLO

¡Oh! ¡Monstruosa culpa!

YAGO

No he narrado más que un sueño.

OTELLO

Un sogno che rivela un fatto.

JAGO

Un sogno che può dar forma di
prova
ad altro indizio.

OTELLO

E qual?

JAGO

Talor vedeste
in mano di Desdemona
un tessuto trapunto
a fior e più sottil d'un velo?

OTELLO

È il fazzoletto ch'io le diedi,
pegno primo d'amor.

JAGO

Quel fazzoletto ieri
(certo ne son) lo vidi in man di
Cassio.

OTELLO

Ah! Mille vite gli donasse Iddio!
Una è povera preda al furor mio!
Jago, ho il cor di gelo.
Lungi da me le pietose larve!
Tutto il mio vano amor esalo al
cielo,
guardami, ei sparve.
Nelle sue spire d'angue
l'idra m'avvince!
Ah! sangue! Sangue! Sangue!

(s'inginocchia, solenne)

Si, pel ciel marmoreo giuro!
Per le attorte folgori!
Per la Morte e per l'oscuro mar
sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto
fia
che sfolgori questa man

(levando le mani al cielo)

ch'io levo e stendo!

*(fa per alzarsi Jago lo
trattiene inginocchiato)*

OTELLO

Un sueño que revela un hecho.

YAGO

Un sueño que puede
probar otro indicio.

OTELLO

¿Cual?

YAGO

¿Visteis alguna vez en
manos de Desdémona
una tela con flores bordadas,
más sutil que un velo?

OTELLO

Es el pañuelo que le di
como primera prenda de mi amor.

YAGO

Ese pañuelo lo vi ayer,
estoy seguro, en manos de Cassio.

OTELLO

¡Ah! ¡Mil vidas le dé Dios pues una
sola
es poca para aplacar mi furor!
Yago, se me ha helado el corazón.
¡Arrancaré lejos de mí toda piedad!
¡Mírame: Todo mi vano amor
ha desaparecido!
¡En sus espirales de serpiente
la hidra me atrapa!
¡Ah! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre!

(arrodillándose, solemne)

¡Sí, por el cielo marmóreo juro!
¡Por los tortuosos rayos!
¡Por la muerte y por el oscuro mar
exterminador!
¡Llena de ira y de furor tremendo,
pronto despedirá relámpagos esta
mano

(Levanta la mano al cielo)

que levanto y extiendo!

*(y está a punto de alzarse cuando
Yago se lo impide arrodillándose)*

s'inginocchia anch'esso)

JAGO

Non v'alzate ancor!
Testimon è il Sol ch'io miro,
che m'irradia e inanima
l'ampia terra e il vasto spiro
del Creato inter,
che ad Otello io sacro ardenti,
core, braccio ed anima
s'anco ad opere cruenti
s'armi il suo voler!

JAGO, OTELLO

(alzando le mani al cielo come chi giura)

Sì, pel ciel marmoreo giuro!
Per le attorte folgori!
Per la Morte e per l'oscuro mar
sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto
fia
che sfolgori questa man ch'io
levo e stendo!
Dio vendicator!

a su lado.)

YAGO

¡No os levantéis aún!
¡Testigo es el sol que miro,
que me irradia y anima,
la amplia tierra y la vasta obra
de la Creación entera,
de que a Otelo consagro ardiente,
mi corazón, mi brazo y mi alma,
aunque para una acción cruenta
se alzada su voluntad!

YAGO, OTELO

(alzan las manos al cielo, jurando.)

¡Sí, por el cielo marmóreo juro!
¡Por los tortuosos rayos!
¡Por la muerte y por el oscuro mar
exterminador!
¡Llena de ira y de furor tremendo,
pronto despedirá relámpagos esta
mano
que levanto y extendiendo!
¡Dios vengador!

5.2 Referencias literarias

La literatura es una de las artes más influyentes en la filmografía de Allen. En sus películas sus personajes refieren una y otra vez a sus autores más reverenciados, principalmente norteamericanos o europeos, como Scott Fitzgerald, Henry James, Sigmund Freud, Fiodor Dostoievski, Antón Chéjov, August Strindberg, Henrik Ibsen, Friedrich Nietzsche... y así sucesivamente hasta llegar a la lista de grandes clásicos griegos como Sócrates, Sófocles o Platón. Asimismo es autor de numerosos artículos, relatos cortos, obras de teatro e incluso su autobiografía³¹.

En la gran mayoría de la documentación referida en la bibliografía de este estudio, se ha podido constatar que cualquier búsqueda sobre las similitudes o paralelismos de *Match Point* con otras obras siempre refieren a *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoievski. En esta investigación, encontramos que, cuando Chris aparece al principio de la película leyendo la obra *Crimen y castigo* y la *Guía de Cambridge sobre Dostoievski*, Allen no está creando una película basada en esta obra, aun cuando vuelve a referenciarla cuando el padre de Chloe comenta a su familia que ha tenido una conversación sobre Dostoievski con Chris: “Pues yo lo encuentro muy agradable. Se ha abierto camino de la única manera que podía y no es superficial. El otro día tuve una conversación muy interesante con él sobre Dostoievski”. Lo que sí realiza Allen, es un homenaje en la escena del doble asesinato al de las hermanas Ivánovna a manos de Raskólnikov. En este análisis, se ha considerado que *Match Point* no es una película basada en la obra de Dostoievski, lo que se encuentra es un personaje interesado en la obra de este para incrementar su conocimiento sobre temas con los que poder conversar en los círculos de la alta sociedad y así poder afianzar sus relaciones con los individuos de la élite social británica. Igualmente nos muestra a lo largo de la película cómo tiene especial interés por la ópera y por las obras de arte.

³¹ *A propósito de nada* (Alianza Editorial, 2020).

Crimen y castigo

El simbolismo de la suerte -tenerla o no- implícito desde el primer minuto de la película del director neoyorkino es asociable al de Rodia Raskólnikov, protagonista de *Crimen y castigo*, una de las obras cumbres de Fiódor Dostoievski, publicada por primera vez en 1866. Al inicio de la película, el director crea una referencia explícita con el libro de Dostoievski, ya que sitúa al protagonista leyendo este libro a la vez que consulta la *Guía de Cambridge sobre Dostoievski* para su mejor comprensión. Esta obra es una referencia utilizada por Allen desde sus inicios cinematográficos: si ya en una de sus primeras películas, *La última noche de Boris Grushenko* parodia en la escena donde está encarcelado Boris la obra *Los hermanos Karamázov* (Dostoievski, 1880), con *Delitos y faltas* inaugura una serie de referencias a *Crimen y castigo*.

Crimen y castigo nos cuenta la historia de un crimen, que ocurre al principio de la obra, y su posterior castigo moral y psicológico sobre el autor de este, pasando por las fases del sentido de culpabilidad, el temor a ser descubierto, el vivir una pesadilla interior que le hace vacilar entre confesar o no su crimen, las dudas sobre la inexistencia de un dios omnipresente, la amoralidad e incluso la puesta en duda del raciocinio inicial que le llevó a cometer el crimen... hasta llegar al punto de confesar y pagar su castigo; en su caso ir a una cárcel en Siberia. En *Match Point*, la trama se centra en cómo unas determinadas circunstancias y decisiones han empujado a Chris a cometer un doble asesinato para, al final, quedar libre de culpa.

Hay que tener en cuenta que los motivos de Raskólnikov y Chris para cometer los asesinatos son más que distintos: Chris asesina por ambición, para poder seguir llevando una vida de lujo; en cambio, Raskólnikov lo hace porque se cree con capacidad para liberar a la sociedad de una enfermedad y se excusa creyendo que realiza un bien mayor.

En *Match Point*, además de mostrar al protagonista leyendo el libro de Dostoievski, este es creado con rasgos comunes a Raskólnikov: ambos cometen un crimen planeado con su consiguiente asesinato colateral -la hermana en la novela, la vecina en la película- y, en su película, Allen homenajea al libro de Dostoievski generando la secuencia del crimen de forma muy similar a la narrada en la novela: si Raskólnikov coge prestada un hacha de cocina para cometer su crimen, Chris toma

prestado un rifle de la casa de campo de sus suegros. Armas que, tras cometer el crimen, volverán cada uno a dejar en su lugar correspondiente. En el momento de ejecutar los asesinatos, tanto uno como otro sufren y están muy nerviosos y angustiados -se muestra a Chris muy alterado montando y cargando la escopeta-.

Otro aspecto en común entre las dos historias es la llegada de un vecino llamando a la puerta de la vivienda tras haber perpetrado el asesinato: en la película, justo tras cometer el asesinato de la señora Eastby, Ian llama a su puerta para preguntarle a su vecina si necesita alguna cosa, mientras Chris lo espera tras esta con el arma cargada y preparada por si llegase a entrar a la vivienda. En *Crimen y castigo*, Koch es la persona que llama insistentemente a la puerta de la vivienda de las hermanas Ivánovna y Raskólnikov es quien espera tras esta con el hacha en la mano: “Lo de menos sería para él el tormento que hubo de sufrir cuando estaba detrás de la puerta y empezaron a zarandear esta y a tirar de la campanilla...” (Dostoievski, 1982, p.419).

Igualmente ocurre con la culpabilidad de los asesinatos: en los dos casos recaen sobre terceras personas quienes, al recoger por casualidad unas joyas de las víctimas que se han encontrado, son considerados culpables al tener en su poder una prueba que se considerará el móvil del crimen. La fortuna es la aliada de ambos ya que a pesar de una mala planificación del crimen logran escapar sin dejar prueba de su acto y, sin tener intención de ello, consiguen que otras personas carguen con la culpa al haber recogido las joyas robadas.

Los protagonistas de ambas historias reflexionan sobre el crimen cometido y la moralidad e injusticia de los actos que han realizado. Así, cuando Chris tiene las apariciones con las asesinadas, comenta con ellas:

Aprendes a esconder la conciencia bajo la alfombra y a seguir. Tienes que hacerlo, si no, aquello te supera [...] Los inocentes son sacrificados a veces para dar paso a un orden mayor. Usted fue un daño colateral [...] Lo correcto sería ser descubierto y castigado. Al menos habría una mínima señal de justicia. Una mínima cantidad de esperanza de un posible sentido. (Allen, 2005).

En un sentido similar se expresa Dostoievski en relación con los pensamientos de Rodia Raskólnikov en *Crimen y castigo*:

Y si el Destino, por lo menos, le hubiese enviado el arrepentimiento..., un arrepentimiento lancinante, que le devorase el corazón y le quitase el sueño, un arrepentimiento de esos ante cuyos espantosos sufrimientos se piensa en ahorcarse o arrojarse al agua, ¡oh, y cómo se habría alegrado! ¡Torturas y lágrimas..., eso también era vida! Pero él no se arrepentía de su culpa. (Dostoievski, 1982, p.498).

La gran diferencia entre ambos es que, si bien Raskólnikov es incapaz de apartarse de su culpa la cual le lleva a confesar su crimen para poder pagar el castigo debido, Chris se convierte en el criminal sin castigo que Raskólnikov repudia. Su único castigo caerá sobre su conciencia. Aunque la suerte protege a los dos protagonistas para que sus crímenes no sean descubiertos, la conciencia de Raskólnikov hace que no sirva de nada tener fortuna. La suerte de la que hablaba Chris en el monólogo inicial se muestra reflejada cuando arroja al Támesis las joyas de la Sra. Eastby y el anillo rebota en la barandilla imitando a la pelota de tenis que toca la red mostrada en la secuencia inicial del film (Figura 44).



Figura 44. Comparación pelota de tenis/anillo (*Match Point*, Allen, 2005)

Dos años más tarde, tras la comedia de intriga *Scoop* (2006) y para finalizar su trilogía londinense, con *El sueño de Casandra* (2007) firma una nueva tragedia. En esta película, protagonizada por dos hermanos que cometen un crimen para obtener un beneficio económico, Allen crea a uno de los hermanos –Ian, interpretado por Ewan McGregor- como un personaje amoral que al igual que Chris justifica el crimen cometido y no tiene atisbos de remordimientos. En cambio, al otro hermano, Terry -interpretado por Colin Farrell-, lo dibuja con una moral similar a la de Raskólnikov. Terry acabará derrumbado moralmente, sus remordimientos le obligarán a confesar a la policía y, para evitarlo, su hermano intentará asesinarlo, aunque al final es él quien muere accidentalmente mientras se pelean en el barco y Terry, con esa nueva culpa sobre sus hombros, acabará suicidándose tirándose al mar. El título de la película -y a su vez, nombre del barco- ya presagia la similitud con la tragedia griega.

En el año 2015 Allen de nuevo recurre a *Crimen y castigo*, esta vez de forma muy directa. Lo hace en su película *Hombre irracional*. De nuevo plantea una reflexión sobre el sentido de la vida, la moral y la ética del asesinato. El protagonista, Abe Lucas –interpretado por Joaquin Phoenix- es un profesor de filosofía que tiene en su habitación un ejemplar de *Crimen y castigo* donde ha escrito el nombre del juez que ha asesinado y por el que no tiene ningún arrepentimiento, al contrario, considera que el mundo ahora es un lugar mejor ya que hay una mala persona menos. Al igual que Raskólnikov, Abe piensa sobre el juez asesinado que es una cucaracha, un cáncer para la sociedad que debe ser erradicado.

Una referencia muy explícita a *Crimen y castigo* ocurre cuando los protagonistas -Abe y Jill- están en un bar y escuchan en la mesa de al lado la historia del juez Spangler. Es ahí cuando Abe decide que debe acabar con la vida del juez; se aferra a esa idea para salir de su depresión y lo utiliza como tabla de salvación de su propia existencia. En *Crimen y castigo*, también Rodia recoge la idea de asesinar a Alíona Ivánovna tras escuchar la conversación de la mesa de al lado mientras está en una taberna:

De un lado, una vieja estúpida, imbécil, inútil, mala, enferma, que a nadie le sirve de provecho, sino que, por el contrario, a todos perjudica;

que ella misma no sabe para qué vive y que mañana acabará por morirse ella sola... ¿Comprendes? ¿Comprendes?

[...]

Mátala, quítale esos dineros, para con ellos consagrarte después al servicio de la Humanidad toda y al bien general. ¿Qué te parece? ¿No quedaría borrado un solo crimen, insignificante, con millares de buenas acciones?... ¡Por una vida..., mil vidas salvadas de la miseria y la ruina! (Dostoievski, 1982, p.61).

Es obvio que Woody Allen se ha basado en el libro de Dostoievski para su escena y, efectivamente, lo confirma al mostrar el ejemplar de la obra en casa de Abe, quizás pecando en esta ocasión de ser incluso demasiado explícito.

Rojo y negro

Otro caso interesante son las similitudes encontradas con la obra *Rojo y Negro* (*Le Rouge et le Noir*) de Stendhal que fue publicada por primera vez en 1830. En la obra de Stendhal -alias de su verdadero nombre Henry Beyle- destacan asimismo la novela *La cartuja de Parma* (1839) y numerosos ensayos y biografías, entre las más reconocidas, además de las dedicadas a Napoleón, las dedicadas a otros artistas, como *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* (1815) o *Vida de Rossini* (1823), donde retrata a un Rossini contemporáneo antes de retirarse definitivamente de la composición.

En *Rojo y Negro*, novela de corte realista, Stendhal narra la vida de Julien Sorel, protagonista absoluto de la novela, hijo de un aserrador de un pequeño pueblo. Refiere los esfuerzos de Julien por ascender de condición social desde muy joven, generando un comportamiento muy afable a fin de generar unas expectativas de personalidad complaciente. Al igual que comentábamos anteriormente sobre *Match Point*, la novela se centra en las circunstancias y decisiones tomadas por Julien hasta llegar al punto de querer cometer un asesinato, aunque en este caso, a pesar de disparar hasta tres veces hiriendo a su víctima, no consigue materializar el crimen.

Nada más comenzar encontramos las primeras similitudes: nos encontramos a dos chicos jóvenes con similares características sociales y comportamientos parecidos: ambiciosos, arribistas, con objetivos muy definidos, autodidactas, avergonzados de sus orígenes humildes y atormentados por sus decisiones. Incluso la entrada en la alta sociedad de los dos personajes es similar, en ambos casos ocurre tras una invitación a ver una ópera; en el caso de Chris, como se ha indicado en el capítulo anterior, es invitado por Tom -el hermano de Chloe- a ver *La Traviata* de Verdi y ahí es donde conoce a Chloe y esta se enamora de él, como refleja el aria que se escucha de la ópera: *Un dí felice, etérea*.

Los personajes secundarios también son equiparables: el padre rico de Chloe, el Sr. Hewett podría estar basado perfectamente en el Marqués de la Mole y en los dos casos, la madre de Chloe y la Marquesa de la Mole son mujeres sobreprotectoras con sus hijas. En ambos casos encontramos que tanto los personajes principales como los secundarios son resultado de la sociedad que los rodea, de la hipocresía y la presión que terminan siendo una fuente de engaño y de desengaño.

En el caso del crimen que ambos protagonistas cometen sí que tienen distinto final, aunque concurren los motivos por el que se deciden a cometerlos: el pretender apartarlos de una vida acomodada y un estatus social altamente deseado.

Strindberg

Uno de los momentos más relevantes de la película, es aquel en que Nola y Chris comienzan su *affaire*, ya que desencadena la trama principal de la película y su trágico desenlace. La escena en cuestión tiene su origen en el momento en que Chris ve a Nola a través de la ventana mientras busca por la casa un libro de Strindberg que está leyendo. Justo en el momento anterior, se muestran juntos a Chris y Chloe indicando al espectador el autor del libro, pero no su título: “Hola cariño, ¿has visto mi libro de Strindberg?”. Esas son las palabras pronunciadas por Chris mientras busca por el dormitorio. Esta escena de solo siete segundos sirve al director para crear una intertextualidad hacia la obra de August Strindberg. De nuevo Allen está utilizando a uno de sus artistas predilectos, en este caso el conocido dramaturgo sueco, para referenciar lo que está ocurriendo -o va a ocurrir- en la película. Los principales temas

tratados en la obra de Strindberg son los fracasos matrimoniales, las relaciones difíciles, el debilitamiento de la fe espiritual, la soledad y el criminal que no recibe castigo.

August Strindberg (1849-1912) fue uno de los escritores y dramaturgos más importantes de Suecia. Muy prolífico, escribió novelas, ensayos y poemas, pero por lo que es reconocido universalmente es por sus obras de teatro, que influyeron notablemente en el teatro moderno, entre las que destacan *La señorita Julia*, *El padre* y *La más fuerte*.

A este efecto, el estudio publicado por Wynter hace hincapié en el aspecto de la relación entre *Match Point* y la obra de Strindberg:

Woody Allen has appropriated several nineteenth-century literary works in the creation of *Match Point* (2005). Much has been written about the film as an appropriation of Dostoevsky's *Crime and Punishment* (Stuchebrukhov 142; Schwanebeck 363). What has gone unnoticed, however, is that Allen derives the infrastructure for the relationship between the two main characters in *Match Point* from August Strindberg's *Miss Julie* (1888)³² (Wynter, 2015, p.137).

En efecto, se podría trasladar la trama principal de *La señorita Julia* (Strindberg, 1982) como una trama subyacente en *Match Point*. La historia realista narrada en *La señorita Julia* ocurre en una noche donde se celebra el solsticio de verano –noche de San Juan- dentro de una hacienda rural perteneciente a un conde, el padre de Julia. Al comienzo de la obra, Julia seduce a Juan, un sirviente del conde al que ha obligado a bailar con ella en la festividad de San Juan junto a los otros sirvientes del conde. La obra se representa en un único escenario, la cocina de la hacienda, aunque se va informando de lo que está ocurriendo en estancias aledañas. La obra es un continuo tira y afloja entre los dos personajes principales donde uno va seduciendo al otro que

³² “Woody Allen se ha apropiado de muchos trabajos literarios decimonónicos en la creación de *Match Point*. Mucho se ha escrito sobre la película como una adaptación de *Crimen y Castigo* de Dostoevski. Sin embargo, lo que ha pasado desapercibido es que Allen deriva la infraestructura para la relación entre los dos personajes principales de *Match Point* de *La señorita Julia* (1888) de August Strindberg” (Traducción del autor).

lo rechaza y viceversa. La lucha de poderes entre ambos es continua durante toda la obra: Juan representa el machismo de la sociedad mientras Julia representa el poder que tienen las diferentes clases sociales. Finalmente ceden a la gran diferencia de clases y mantienen relaciones sexuales, lo que hace que, tras la consumación del acto, Julia se sienta desdichada al pensar erróneamente que Juan estaba enamorado de ella. Desde ese momento ella ya no representa a su clase social -su honor ha sido mancillado al haber tenido relaciones sexuales con un sirviente- y el poder de Juan sobre ella es absoluto hasta el punto de convencerla y hacerle creer que su única salida tras haber perdido su honor es el suicidio. En *Match Point*, tras un inicial flirteo de Nola y Chris en la mesa de ping-pong prolongado posteriormente en el bar tras la fallida audición, es Chris quien la persigue hasta conseguir materializar su objeto de deseo. En este punto, la lucha de clases no está presente directamente entre los dos relacionados, sino que son las parejas de ambos las que tienen el alto status social que Chris ambiciona, al igual que ocurre con Juan en la obra de Strindberg. Tras continuar el romance y quedarse Nola embarazada de Chris, este no consigue convencerla para que aborte y finalmente acaba con su vida asesinándola. Distintas formas de cometer el crimen, pero similar resultado. Al igual que en la película de Allen, el protagonista de *La señorita Julia* no paga el castigo que debiera tener tras su crimen. Juan y Chris comparten rasgos característicos: Chris se comporta durante toda la trama como un arribista -y el asesinato de Nola no es más que la consumación de su arribismo- mientras que Juan sueña con trepar en la sociedad y la única forma accesible que tiene es conseguir a la hija del conde, aunque es a la vez consciente que ni aun así será digno de pertenecer a la clase alta, sino más bien la hija del conde perdería su condición de noble. Al final de la obra queda demostrado cómo su ambición es solo de pensamiento y no tiene intención de llevarla a la práctica, como se comprueba en su respuesta al escuchar la llamada del conde:

- Juan: Sí, pero... (En este instante se oyen dos campanillazos enérgicos y seguros. Julia se estremece. Juan va a la izquierda, y, atolondrado, se cambia de chaqueta precipitadamente). ¡El conde está en casa!

[...]

(Va hacia la bocina, llama y escucha). Es Juan, señor conde, (Escucha). Sí, señor conde, (Escucha). Enseguida, señor. (Vuelve a escuchar). Muy bien, señor conde. (Escucha). Dentro de media hora.

- Julia: (Con ansiedad). ¿Qué decía? ¡Dios mío! ¿Qué decía?
- Juan: Ha pedido las botas y el café para dentro de media hora.
- Julia: Dentro de media hora, pues..., ¡Ay, qué cansada estoy! Ya nada puedo: soy incapaz de arrepentirme, de huir, de quedarme; ¡y no puedo vivir, ni morir! Ayúdeme usted; mándeme y obedeceré como un perro. ¡Hágame usted el último favor: salve usted mi nombre, salve usted mi honor! Usted sabe muy bien lo que yo debo hacer y no quiero. Quiéralo usted: ordénemelo, para terminar de una vez.
- Juan: Es que ahora tampoco puedo yo; no acierto a explicarme. Es como si esta librea tuviese la virtud de impedirme mandar lo más mínimo. Y ahora, desde que el señor conde me ha hablado, menos... Es el lacayo que llevo en mí: creo que si apareciese el señor conde y me ordenase cortarme el cuello, lo haría sin vacilar. (Strindberg, 1982).

Como buen arribista, Juan, a pesar de su condición de sirviente, es un personaje culto que lee, habla idiomas y sabe expresarse como la aristocracia, si bien, como se puede observar, la gran diferencia con el protagonista de *Match Point* –y con otros arribistas conocidos de la literatura como Tom Ripley en *El talento de Mr. Ripley* (Patricia Highsmith, 1955), Julian Sorel en *Rojo y negro* o Clyde Griffiths en *Una tragedia americana* (Theodore Dreiser, 1925)- es que Juan no está dispuesto a pagar el precio necesario para conseguir su objetivo de ascenso social y en cuanto escucha la llamada de su señor, su mente se bloquea y vuelve a ser el sirviente dócil y obediente que siempre fue.

Durante toda la obra, Juan lucha para liberarse de la sumisión de su clase social, pero esta lucha desaparece al escuchar la primera llamada de su señor. De esta forma, Strindberg quiere mostrar cuán desigual es la lucha entre distintas clases sociales, reflejando cómo a las bajas clases sociales se les ha educado desde el inicio para cumplir su función.

Respecto a *Crímenes y crímenes* (Strindberg, 1983), se vuelven a encontrar referencias significativas tras su estudio. Esta dramaturgia narra la historia de Maurice, un autor de obras de teatro que espera cosechar un gran éxito tras el estreno de su última obra y gracias a ello poder vivir junto a su novia y la hija de ambos. Tras el estreno obtiene un rotundo éxito, pero en lugar de celebrarlo con su novia, Jeanne, lo acaba celebrando con la pareja de su amigo, Henriette, una chica de la que se enamora nada más conocerla. Juntos pasan la noche haciendo planes de futuro, llegando el protagonista incluso a arrepentirse de haber tenido a su hija, su bien más amado en este mundo. A la mañana siguiente, tras despedirse de su hija ya que abandona la ciudad con Henriette, encuentran a la hija muerta y Maurice es investigado por asesinato. Todo su éxito desaparece y sus amigos le dan la espalda tras la sospecha de asesinato hasta que es exculpado de la muerte de esta, tras lo que recupera el éxito y a sus amigos. Todo menos a su hija, por lo que se siente culpable del crimen de pensamiento cometido. Como el propio título indica, hay crímenes y crímenes.

En referencia a la secuencia de *Match Point* que estamos analizando, nos encontramos que se desencadena la trama principal de la narrativa tras la escena en la que Chris busca su libro de Strindberg mientras Nola discute con Eleanor y sale a los jardines de la casa para dar un paseo bajo la lluvia. Al igual que en *Match Point*, en *Crímenes y crímenes* Maurice también desea a la novia de su amigo desde el primer momento en que la ve, igualmente sin saber que ella es la pareja de su amigo. Otra similitud es que ambos reniegan de sus hijos: en el caso de Chris, de su hijo nonato con Nola, del que primero intenta que aborte, después asesina a la madre y finalmente dice “No haber nacido nunca puede ser el mayor de los favores”, citando a Sófocles en *Edipo en Colono* (406 a.C.). El crimen de Maurice no es físico, pero sí de pensamiento e igualmente castigable, como le recuerda el personaje del sacerdote en las últimas líneas de la obra:

- Maurice: ¿Y por qué fui tan castigado, si era inocente?
- Sacerdote: ¿Tan castigado?, ¡pero si no han sido más que dos días! Y no eras inocente, porque también cuentan nuestras palabras, nuestros pensamientos, nuestros deseos, y usted asesinó con el pensamiento cuando su mala voluntad deseó que su hija no hubiera nacido. (Strindberg, 1983, p.125).

En efecto, el crimen psicológico cometido por Maurice al desear la muerte de su hija no solo lo convierte en culpable al ocurrir la muerte real de esta, sino que a efecto personal le confiere un sentido de culpabilidad al creer el protagonista que a causa de su pensamiento ha provocado un efecto. A este hecho se le añade que no solo fue un pensamiento interior, sino que tuvo lugar durante una conversación en un bar con Henriette a la que tuvieron acceso terceras personas.

- Maurice: Tienes bastante razón, pero basta con unos bracitos pequeños para que me quede clavado aquí.
- Henriette: Entonces es la niña, no una mujer la que te ata.
- Maurice: ¡Sí, la niña!
- Henriette: ¡La niña! ¡Una hija de otra! ¡Y que tenga que sufrir yo por eso! ¿Por qué tiene esa niña que cruzarse en el camino que yo quiero y debo recorrer?
- Maurice: ¡Sí, es cierto! ¿por qué? ¡Mejor sería que no hubiese nacido! (Strindberg, 1983, p.88).

En ese momento Maurice maldice a su hija comparándola con una piedra en el camino a su triunfo. Es el obstáculo a conseguir una nueva vida con Henriette. Maurice desea que no hubiese existido nunca y así no tendría que sufrir apartándola.

Asimismo, respecto al castigo sufrido por la conciencia de Chris -el único que recibe-, tras realizar el doble asesinato y el de su hijo nonato, encontramos en la obra de Strindberg una explicación muy detallada:

- Henriette: ¿No te parece que todo el mundo, alguna vez en su vida, ha cometido una acción de algún tipo que sería castigada por la ley si fuese descubierta?
- Adolphe: Sí, por supuesto, pero ninguna mala acción escapa al castigo de la propia conciencia, eso desde luego. (Strindberg, 1983, p.102).

Y más adelante:

- Henriette: ¿Cómo es posible arrepentirse, cuando, como en mi caso, se carece de conciencia? [...] ¿Es la conciencia lo mismo que el temor al castigo? (Strindberg, 1983, p.118).

Estos fragmentos nos muestran dos tipos muy distintos de moralidad en los personajes: por un lado tenemos a Adolphe, quien afirma que cualquier persona que cometa un acto ilícito, será castigado como mínimo por su propia conciencia y en cambio, a su interlocutora Henriette, quien ha cometido un crimen del que no tiene remordimientos, solo le importa el no pagar por ello -en la obra, Henriette referencia varias veces su malestar cuando camina por la plaza y allí ve puestas las cinco piedras del cadalso- y de ahí su pregunta de si la conciencia es el temor al castigo, ya que es lo único que a ella le afecta, no el crimen cometido o sus otras consecuencias.

En la última obra mencionada por Wynter, *Paria* (Strindberg, 1982), volvemos a encontrar el tema del criminal sin castigo y la culpabilidad, temas que predominan en la obra de Strindberg junto con su misoginia. Dos años antes de *Paria*, utiliza también estos temas en su conocida obra *El padre*, publicada por primera vez en 1887, donde el objetivo de la mujer del capitán es volver loco a su marido y, tras conseguirlo, este muere por culpa de su locura, con lo que ella consigue la custodia de su hija, el poder de decisión sobre ella y salir impune de los actos cometidos. Strindberg representa a la mujer como la cruel causante de todos los males de su esposo quedando libre de toda culpa.

En 1889 publicó la obra *Paria*, donde definió a uno de los protagonistas como un criminal que no recibe castigo y no tiene remordimientos tras haber cometido un crimen. En esta obra, nos encontramos una lucha de cerebros entre los dos únicos personajes protagonistas, el señor X y el señor Y. La trama nos relata que el señor Y cometió un delito, la falsificación de una firma en un préstamo -tras un impulso inconsciente- y pagó por ello, estuvo dos años encarcelado y, aún habiendo pagado su deuda con la sociedad, continua sintiéndose culpable por lo que hizo. Más tarde el señor X descubre que esa historia la ha tomado prestada de un libro de su biblioteca

y que si bien el señor Y ha estado en la cárcel, la culpa que le atormenta es porque tiene otro delito pendiente que no ha confesado aún. En el lado opuesto tenemos al señor X, presentado como una persona muy íntegra y sin remordimientos. A lo largo de la obra llega a confesar que él también ha cometido un crimen y no ha pagado por él: asesinó a una persona, pero no se considera culpable por ello. Incluso cuando el señor Y lo chantajea para que le entregue parte del oro que ha encontrado a cambio de no contar su secreto, la integridad del señor X le obliga a confesar el homicidio antes que convertirse en un ladrón.

- Señor X: ¿Ves? ¡Eso es lo que me preocupa! ¿Tú no crees que todo el mundo esconde en su conciencia algo inconfesable? [...] ¡Yo he matado a un hombre, sí, yo, y nunca he tenido remordimientos!
- Señor Y: ¿Has matado... tú?
- Señor X: ¡Sí, yo, justamente, yo! ¿Quizás no quieras estrechar la mano de un asesino?
- Señor Y: ¡Qué tonterías dices!
- Señor X: Bueno, pero yo no estuve en la cárcel.
- Señor Y: ¡Mejor para ti! ¿Y cómo escapaste al castigo?
- Señor X: No me denunció nadie, ni sospecharon de mí, ni hubo testigos [...] ¡Lo que quería era despertarlo, pero el resultado fue que ya no se despertó nunca más, sino que murió en el acto!
- Señor Y: ¿Y no te entregaste a la policía?
- Señor X: No [...] Mi vida, en cambio, era indispensable para la felicidad de mis padres y la mía propia, y quizá para el progreso de las ciencias. Las funestas consecuencias de mi acción me habían curado el deseo de ir repartiendo golpes en el cuello y yo no estaba dispuesto a destrozarme la vida de mis padres y la mía para satisfacer los principios de una justicia abstracta.

[...]

- Señor Y: Y entonces, ¿el sentido de la culpabilidad, la idea del equilibrio?
- Señor X: Yo no tenía sentido de culpabilidad porque no había cometido ningún crimen. (Strindberg, 1982, pp. 224-225).

El señor X es el semejante a Chris en la construcción del criminal sin castigo: aunque Chris siente remordimientos por haber perdido al amor de su vida, su mente ha preferido sacrificarla a costa de un bien mayor, que es su permanencia en la nueva clase social a la que ahora pertenece. El señor X cometió un homicidio -quizá asesinato- pero en su opinión, continuar con su vida era mucho más importante que confesar el homicidio, no tenía duda de que su vida valía mucho más que la que había quitado y no merecía pagar por ello. Él mismo se proclama inocente del crimen ya que considera que está por encima de la justicia.

5.3 Referencias pictóricas

La obra cinematográfica de Woody Allen lo define como un autor urbano. De hecho, durante muchos años ha sido icono y seña para conocer la cara amable y melancólica de Nueva York, más en concreto del distrito de Manhattan. Cuando no ha rodado en su ciudad natal, nos ha mostrado otras grandes ciudades como Londres, Barcelona, París o Roma, mostrando en su primera película en cada una de estas ciudades los lugares más emblemáticos desde un punto de vista turístico. El propio cineasta confirmaba en una entrevista concedida en 1987 su particular estilo:

Lo que sí creo es que tengo mis propios clichés. Para empezar, una tendencia urbana muy marcada. En todas mis películas verás a gente caminando y hablando por la calle, sentada en un restaurante o haciendo vida en un apartamento. (Lax, 2008, p. 307).

Una de las escenas urbanas más conocidas del cineasta neoyorkino es la secuencia inicial de su película *Manhattan* (1979), donde tras una secuencia de imágenes mostrando las calles de la ciudad finaliza con unas vistas inolvidables del skyline de la ciudad, todo acompañado por la música *Rhapsody in blue* (1924) de George Gershwin al ritmo de fuegos artificiales y que sirve como pretexto para ubicar el lugar donde se va a desarrollar la película.

Con *Match Point*, fiel a su tendencia, Allen presentó una película filmada en su práctica totalidad en un hábitat urbano, al desarrollarse casi al completo en el centro de Londres, pero utilizó el entorno rural para transformar la narrativa en base a la obra de Strindberg al mismo tiempo que homenajeaba una obra de Van Gogh.

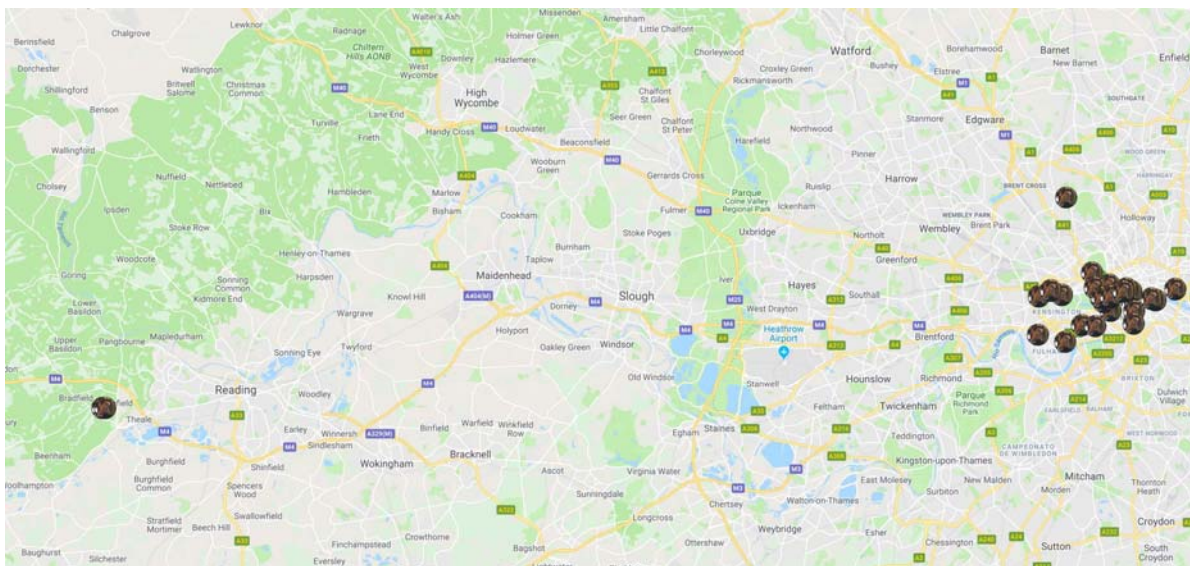


Figura 45. Localizaciones en *Match Point*. Todas están situadas dentro de Londres excepto las de Berkshire, donde está Englefield House y la iglesia donde se celebran las bodas de la familia Hewett. Fuente: Match Point Filming Locations (2018).

Atendiendo al mapa de las localizaciones utilizadas en *Match Point* (Figura 45), se observa cómo todas las ubicaciones del rodaje han sido realizadas en Londres excepto las escenas de la casa de campo, que han sido rodadas en Englefield House, una construcción isabelina edificada sobre el año 1558 situada en el condado de Berkshire (Figura 46). Esta localización ha sido utilizada en diferentes ocasiones como set de rodaje de películas, entre las que destacan *X-Men: First class* (Matthew Vaughn, 2011) o *The king's speech* (Tom Hooper, 2010).



Figura 46. Vista aérea de la situación de Englefield House. Fuente: Google Maps.

El momento del comienzo de la relación entre los protagonistas es el desencadenante de la trama principal de la película. Se observa cómo tras estar en los jardines, los protagonistas aparecen de pronto en un campo de trigo. En una secuencia sin saltos temporales, el director engaña al espectador desplazando la acción desde los jardines de la mansión a un paraje determinado, con el fin de referenciar una obra del pintor holandés.

Se destaca el hecho de que el director ha querido reflejar la imagen del trigal a conciencia para referenciar el cuadro de Van Gogh, *Campo de trigo con cipreses*, y de este modo homenajear a uno de sus pintores predilectos. Como podemos observar en la fotografía aérea, la mansión está rodeada de numerosos jardines y arboleda, no teniendo ningún campo de trigo conectado a ellos. Atendiendo a la secuencia de la película, Chris no pudo tardar más de 2 o 3 minutos en llegar hasta Nola, ya que él salió de la casa en su búsqueda justo al momento de verla a través de la ventana. Al ir ella andando y él corriendo, debió de alcanzarla al poco tiempo, sin dar lugar a haber salido del jardín. No obstante, el director ha querido que el momento más trascendental de la película se sitúe en un escenario que evoca al cuadro de Van Gogh (Figura 47).



Figura 47. Comparación entre fotograma de *Match Point* y *Campo de trigo con cipreses* (Van Gogh, 1889).

Allen utiliza sus películas para hablar de sus autores referentes y Van Gogh no lo es menos. Habla de él en *Manhattan*, en *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993) y utiliza su famosa obra *Noche estrellada* (1889) para realizar el cartel de *Medianoche en París* (2011). *Campo de trigo con cipreses* fue pintado por Van Gogh en 1889 cuando estaba recluido en el Hospital Psiquiátrico Saint Paul-de-Mausole, situado en Saint-Rémy-de-Provence. Representa el paisaje que veía por la ventana y su obsesión por los cipreses, tal como escribió a su hermano Theo:

Los cipreses me siguen preocupando. Me gustaría hacer algo con ellos, como los cuadros de los girasoles, porque me sorprende que nadie los haya pintado aún como yo los veo. En cuanto a líneas y proporciones, es bello como un obelisco egipcio. Y el verde es de una calidad tan distinguida. Es la mancha oscura en un paisaje lleno de sol; pero es una de las notas oscuras más interesantes, de las más difíciles de captar exactamente, que pueda imaginar (Van Gogh, 2003, p. 348-349).

Podemos ver cómo el director imita la línea vertical del árbol emulando el ciprés de Van Gogh. En el lado opuesto, a la izquierda, observamos otro árbol de menores dimensiones y una línea diagonal que divide el marco mostrándonos el campo

sembrado. En una mayor aproximación al cuadro podemos discernir incluso unas pequeñas flores en la delimitación del trigal tanto en el cuadro de Van Gogh como en la película.

De este modo, el director ha buscado varios objetivos: localizar esta escena en un ambiente más íntimo, alejado de las posibles miradas de los personajes que están en el interior de la casa, homenajear la obra de uno de sus pintores de referencia y, al ocurrir en la naturaleza, imprimir un carácter primario acorde a lo que va a suceder.

Otro detalle pictórico tiene lugar en el reencuentro de Nola y Chris en el Tate Modern, el Museo Nacional de Arte Moderno de Londres. En esa escena, tras ver Chris a Nola bajando las escaleras y buscarla por el museo después deshacerse de su mujer, la localiza en una sala. Ella se encuentra de espaldas frente a un gran cuadro que recorta su figura con la frase “ACHE day” (día de sufrimiento) (Figura 48). En efecto, el reencuentro de Nola con Chris marcará su futuro: ella no había intentado contactar con él desde su regreso a Londres, pero tras encontrarse por casualidad y no poder negarse a darle su teléfono ante su insistencia, conllevará finalmente mucho dolor y sufrimiento, tanto que acabará siendo asesinada por Chris para que este pueda mantener su estatus social.



Figura 48. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

5.4 Referencias cinematográficas

Allen nunca ha escondido que es un gran amante cinéfilo y, como prueba de ello, es habitual que sus películas estén plagadas de referencias. Bergman y Fellini suelen ser lo más referenciados dentro de su amplia filmografía. En este apartado nos centramos exclusivamente en las referencias cinematográficas de *Match Point*, si bien las películas *El talento de Mr. Ripley* y *A pleno sol* serán comentadas en el apartado de múltiples referencias.

Un lugar en el sol

Una película con la que se han encontrado paralelismos respecto a *Match Point* es *Un lugar en el sol* (*A place in the sun*), dirigida en 1951 por George Stevens. En *Un lugar en el sol*, Montgomery Clift interpreta al protagonista George Eastman y los personajes femeninos están interpretados por Shelley Winters como Alice Tripp y Elizabeth Taylor en el papel de la joven rica Ángela Vickers. Esta película está basada en la obra *Una tragedia americana* (*An american tragedy*), que Theodore Dreiser escribió en 1925 inspirado a su vez en un caso famoso que ocurrió en 1906.

En primer lugar, la creación de los protagonistas masculinos es similar: en ambos casos se trata de personas de origen humilde que, tras entrar en contacto con la alta sociedad, realizan los actos necesarios para permanecer en esta. *Un lugar en el sol* comienza con el joven Eastman llegando a una nueva ciudad buscando trabajo y se hace referencia a que este proviene de una familia muy humilde y religiosa que han fundado una congregación, viéndose él reflejado cuando ve a una familia cantando unida en la calle canciones religiosas, tal como él hacía cuando era pequeño (Figura 49).



Figura 49. Fotograma de *A place in the sun* (Stevens, 1951).

En *Match Point*, como ya se ha indicado, al comienzo de la película Chris llega a Londres buscando un nuevo trabajo y, además de mencionarse en varios momentos del film sus orígenes humildes, también se menciona que su familia es muy religiosa en una conversación mientras cenan las dos parejas:

- Chloe: ¿tu padre era un obrero que se especializó en etiqueta?
- Chris: Era bastante austero.
- Chloe: El padre de Chris era una especie de fanático religioso.
- Chris: Después de perder las dos piernas encontró a Jesús.

[...]

- Tom: ¿Qué era lo que decía siempre el cura? 'La desesperación es el camino más fácil' o algo parecido, era un poco raro.
- Chris: Yo creo que la fe es el camino más fácil. (Allen, 2005).

Eastman, al poco tiempo de estar trabajando en la fábrica comienza a tener una relación con una de sus compañeras, Alice Tripp. Más tarde conoce a Ángela Vickers, la hija millonaria de unos amigos de sus tíos, de la que se enamora y obsesiona. A pesar de que él sabe quién es Ángela, la primera escena donde se conocen los protagonistas, donde comienzan a hablar y a partir de la cual iniciarán su relación, tiene lugar durante una celebración, en una estancia apartada junto a una mesa de billar (Figura 50), la cual Woody Allen ha modificado y reconvertido en mesa de ping-pong en *Match Point* para realizar la secuencia donde se conocen Nola y Chris (Figura 51).



Figura 50. Fotograma de *A place in the sun* (Stevens, 1951).



Figura 51. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Tras conocer a Ángela, su principal interés es abandonar a Alice, pero no puede hacerlo porque se ha quedado embarazada. Aquí nos encontramos con nuevas similitudes: el protagonista quiere dejar a la chica pobre que está embarazada y continuar con Ángela. Alice no puede abortar ya que no encuentran un médico que se lo induzca. Posteriormente hace una llamada cuando él está reunido con la familia de Ángela Vickers amenazándolo con contarle todo si no se casa con ella, al igual que ocurre en la película de Allen cuando Nola llama a Chris mientras está reunido en la casa de campo con la familia de su mujer comunicándole que está embarazada (Figuras 52 y 53).



Figura 52. Fotogramas de *A place in the sun* (Stevens, 1951).



Figura 53. Fotogramas de *Match Point* (Allen, 2005).

En *Match Point*, Woody Allen intercambia el enamoramiento y pasión de Chris con sus parejas, en este caso él está enamorado de Nola, la chica pobre, pero quiere continuar su relación con Chloe, ya que, aunque no esté enamorado de ella ni tenga pasión, continuar a su lado le genera poder seguir viviendo la vida en la alta sociedad que tanto le obsesiona y a la que ya se ha acostumbrado. En el caso de Eastman, el querer dejar a Alice tiene además un doble motivo: quiere verdaderamente a Ángela y así podría disfrutar de su también anhelado nuevo status social, ese “lugar en el sol” que da título a la película. En este caso hay más similitud con la novela original en la que está basada la película, *Una tragedia americana*, ya que aquí, la chica guapa es la obrera de la fábrica y no la chica rica, más parecido al caso de *Match Point* con Nola y Chloe. Al igual que en *Un lugar para el sol*, en *Match Point* también se trata el tema del aborto, en esta ocasión es Chris quien le pide a Nola que aborte, pero ella se niega -en el año 2005 no quedaría creíble que no se pudiese encontrar un médico que no lo practicara-. Igualmente ocurre en el caso de la llamada telefónica de Nola y Alice, donde sus contertulios, Chris y George respectivamente, les responden con evasivas para no dejar a la chica rica e irse definitivamente con ellas diciendo que en ese momento no podrían pero sí en los próximos días, refiriéndose uno -Chris- a un viaje por las islas griegas que van a hacer con unos amigos y otro -George- a que su tío le ha pedido que pase unos días de vacaciones con ellos en la casa junto al lago y no puede negarse. Ambas excusas finalmente no resultan ciertas: la de George es una invención mientras que el viaje a Grecia de Chris se anula y, tras un amago de

avisarla, finalmente lo medita, se arrepiente y no le dice que se queda en Londres, con lo que conseguiría unas semanas libres sin tener que quedar con Nola.

Nuestros dos protagonistas, Chris y George, trazan un plan para deshacerse de sus respectivas chicas pobres embarazadas. En los dos casos concluyen que la única salida es el asesinato de estas, ya que las otras opciones, casarse con ellas o permitir que cuenten la verdad a sus respectivas parejas, provocaría la salida de éstos de la élite social. En el caso de Chris, como hemos comentado, asesina a Nola de un disparo simulando una muerte colateral en un robo y en el caso de George, su plan consiste en llevarla a pasear por el lago en barca y allí ahogarla. En la escena se nos muestra que la caída al agua es accidental -en realidad, es provocada por Alice-, aunque también se nos ha hecho hincapié en diálogos anteriores que George es un experto nadador y que Alice no sabe nadar, así que cuando la barca zozobra (Figura 54), George se va nadando hacia la orilla dejando a Alice ahogándose. Esta escena la homenajea Allen en su posterior película, *Scoop* (2006), cuando Peter Lyman -Hugh Jackman-, empuja de la barca a Sondra Pransky -Scarlett Johansson de nuevo- creyendo que ella no sabe nadar, mientras están dando un paseo por el lago y dejándola allí abandonada para que se ahogue (Figura 55).



Figura 54. Fotograma de *Un lugar en el sol* (Stevens, 1951).



Figura 55. Fotograma de *Scoop* (Allen, 2006).

La diferencia entre esta escena y el asesinato que Chris Wilton comete, es que Chris ejecuta su plan tal como lo ha planeado y, gracias a esa suerte que tanto se comenta en la película -en este caso al anillo encontrado por el vagabundo-, queda libre de culpa.

En cambio, George Eastman, con un plan bastante peor elaborado, se basa en la noticia que le había contado Ángela Vickers sobre un accidente que había ocurrido en el lago, se le inculpa y condena a pesar de no quedar claro si ha cometido el asesinato o ha sido solo un accidente. Stevens mantiene la ambigüedad definida por Dreiser en su novela. Así, el director deja al razonamiento del espectador decidir qué ocurrió tras volcar la barca. George Stevens genera a la perfección esa ambigüedad al alejar la cámara tras volcar la cámara y ofrecer un plano lejano donde es imposible discernir con detalle lo que realmente sucede en la escena.

Un lugar en la cumbre

En enero de 1959, el director británico Jack Clayton estrenó su ópera prima y la que sería su película más reconocida junto a *Suspense* (1961). *Un lugar en la cumbre* (*Room at the top*) está basada en la novela homónima de John Braine y cuenta la historia de Joe Lampton, interpretado por Laurence Harvey, un chico que cambia de

ciudad para buscar trabajo pero que desde el principio se muestra muy ambicioso. Las actrices femeninas están representadas en este caso por Simone Signoret en el papel de Alice, la amante despechada y Heather Sears interpretando a Susan Brown, la joven millonaria.

En *Un lugar en la cumbre*, de nuevo nos encontramos con unos personajes y situaciones muy similares. Como se indicaba, el joven Joe ha llegado a una nueva y más próspera ciudad de la que procedía y también, al igual que Chris, es de orígenes humildes: se relata y muestra cómo procede de un pueblo muy pobre que además ha quedado derruido tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, muchos otros aspectos se nos muestran referenciales a fin de calcular la influencia de este film en el de Allen: además del protagonista arribista y la procedencia humilde, está la hija de familia millonaria, la amante actriz que tiene otra relación (en este caso está casada), el amigo confesor, el padre protector, la madre soberbia y altiva, el embarazado no deseado, la muerte de la amante, la consumación del matrimonio con la hija millonaria a pesar de no estar enamorado de ella buscando únicamente el estatus social, el arrepentimiento por haber perdido a su verdadero amor o el rol de antihéroe del protagonista.

La primera relación entre la pareja de amantes, al igual que ocurre con Nola y Chris en *Match Point*, se produce en el campo y, posteriormente, la escena más pasional entre los amantes se produce en la casa, de forma muy similar en ambas películas: en ambos casos la escena comienza con la cámara enfocando hacia la ventana y va desplazándose lentamente hacia la cama donde los dos amantes se encuentran en actitud pasional.

Tanto en *Un lugar en la cumbre* como en *Match Point* ocurre un embarazo no deseado que condiciona la trama de la película. En *Un lugar en la cumbre* Susan se queda embarazada de Joe, lo que obliga a este a casarse con ella y dejar a Alice. En *Match Point*, en cambio, es Nola -la amante-, la que se queda embarazada y al negarse a abortar e intentar obligar a que Chris abandone a Chloe, consigue provocar que él solo encuentre la opción de asesinarla para solucionar sus problemas.

En ambas películas los protagonistas acaban trabajando en la empresa del padre de su novia rica. En *Un lugar en la cumbre* el Sr. Brown -padre de Susan- le ofrece trabajar para él una vez que ya conoce el embarazo y ha aceptado que Joe

será el marido de su hija -en el contexto histórico de la película un embarazo prácticamente obligaba a que se llevase a cabo un matrimonio-. Al principio de la película, también hace que le ofrezcan un trabajo mejor a Joe en otra ciudad, con el fin de alejarlo de su hija, aunque una vez que se han producido los hechos no le queda más remedio que aceptarlo bajo su paraguas económico. En cambio, en *Match Point* el ofrecimiento de trabajo llega cuando se oficializa el noviazgo entre Chris y Chloe. Chris se hace el desinteresado para que sea Chloe quien lo proponga como finalmente ocurrirá. Al final de la película, tras la boda y el nacimiento de su hijo se muestra cómo ha sido promocionado a jefe de sección.

Igualmente, a ambos protagonistas se les muestra en una jaula dorada: en la película de Allen, se muestra cómo Chris sufre claustrofobia y agobio cuando trabaja en la oficina situada en el edificio Gherkin; Joe, por otro lado, tras aceptar el matrimonio con Susan acude a verla y en la primera imagen donde habla con ella lo hace a través de una reja, representando el camino que ha tomado su nueva vida (Figura 56).



Figura 56. Fotograma de *Room at the top* (Clayton, 1959).

Como se ha visto en el capítulo donde se analiza la secuencia del asesinato en *Match Point*, Chris lo planifica, asesina a Nola y lo encubre como si de un robo se tratase, asesinando también a la vecina de Nola, la señora Eastby. En *Un lugar en la*

cumbre no hay asesinato directo, sino que Alice muere en un accidente de coche provocado por la ruptura con Joe. En esa escena, Joe acude a casa de Alice, que lo está esperando para una cena romántica, ya que la anterior vez que se han visto han decidido casarse, pero Joe le cuenta que ha cambiado sus planes y que ahora va a casarse con Susan, a pesar de quererla a ella.

- Alice: Te han salido muy bien las cosas, Joe, por fin tienes todo lo que querías, ¿verdad?

[...]

- Joe: Alice, afronta la realidad. Nunca amaré a otra, pero no tenemos futuro juntos.
- Alice: Un bonito discurso. Lo preparaste antes de venir, ¿verdad?
- Joe: No volveré a verte nunca. Es lo que he venido a decirte. Me voy.
(Clayton, 1959).

Tras esa escena en el piso de Elspeth, se muestra a Alice bebiendo en el bar y saliendo muy ebria. Tras esta, se muestra a Joe entrando al ayuntamiento el siguiente día por la mañana y le informan que Alice tuvo un accidente de coche el día anterior y murió, detallando que su muerte ocurrió de una manera muy cruel. Tras conocer la noticia, Joe tiene su particular bajada a los infiernos y tras embriagarse y recibir una paliza, sus amigos Charles y Jane lo encuentran tirado en una calle (Figura 57) atormentándose por lo ocurrido al igual que le ocurre a Chris en su visión con las apariciones de Nola y la Señora Eastby: “Lo correcto sería ser descubierto y castigado. Al menos habría una mínima señal de justicia.”

- Charles: No fue culpa tuya, Joe.
- Jane: Ahora no te das cuenta, pero te hubiera destrozado la vida. Nadie te va a echar la culpa a ti, Joe.
- Joe: No. Nadie excepto yo. Eso es lo malo (Clayton, 1959).



Figura 57. Fotograma de *Room at the top* (Clayton, 1959).

La misma situación que hemos visto de mirada ausente tanto en Chris en *Match Point* y como veremos en Tom en *El talento de Mr. Ripley*, la volvemos a encontrar en la película de Clayton. El final de *Match Point* es muy semejante a este: los protagonistas están con sus respectivas parejas, unos, Joe y Susan, celebrando que están recién casados y acaban de comenzar su viaje de novios y otros, Chris y Chloe, celebrando en su apartamento el nacimiento de su primer hijo. En la escena de *Match Point*, vemos que tras entrar todos en el apartamento, Chris está con la mirada perdida, se le acerca Chloe a hablar con él un momento y vuelve a quedarse pensativo, esta vez mirando por la ventana. En *Un lugar en la cumbre* ocurre una escena similar. Tras terminar la boda y subirse la pareja de recién casados al coche que los llevará de viaje nupcial, nos muestra a Joe con la mirada perdida mirando por la ventanilla del coche y, a pesar de que Susan le está hablando, él continua ausente (Figura 58). Igualmente, la actitud de los personajes es muy similar: las dos mujeres están muy felices por los acontecimientos recientes, mientras que los protagonistas masculinos se muestran en actitud nostálgica recordando al amor perdido.



Figura 58. Fotograma de *Room at the top* (Clayton, 1959).

Delitos y faltas

Match Point supuso un gran cambio en la filmografía de Woody Allen, de la cual *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) fue el único antecedente en la obra del director. Esta película la componen dos historias muy diferenciadas que convergen en una misma casuística final. Por un lado, tenemos una parte dramática y, por la otra, una cómica.

En un primer momento la idea de Allen para la película solo incluiría la parte dramática y trágica, pero al tener el propio director que actuar por cláusula contractual con su productora en algunas de sus películas y llevar ya dos sin hacerlo -*Septiembre* y *Otra mujer*-, tuvo que incluir la parte cómica, ya que él solo actúa si hay un papel cómico, creando dos partes totalmente independientes que sólo une la conversación final entre Cliff y Judah.

La trama principal gira en torno a Judah Rosenthal -interpretado por Martin Landau- un exitoso oftalmólogo al que están ovacionando en una fiesta donde se celebra su filantropía en la comunidad sanitaria. Durante el metraje, Allen utiliza mucho el recurso de *flashback* para mostrar detalles de la vida de Judah. En el

primero, se muestra cómo ese mismo día por la mañana, intercepta por casualidad una carta de su amante Dolores -interpretada por Anjelica Houston- dirigida a su esposa donde le confiesa que llevan dos años siendo amantes. Seguidamente se introduce un nuevo *flashback* para enfatizar uno de los temas base de la película: la creencia en la ausencia de un Dios juzgador.

Seguidamente vemos una escena donde Judah le pide tiempo a una nerviosa Dolores para arreglar la situación y a continuación se muestra cómo Judah le cuenta a su paciente-amigo Ben, un rabino, su lío amoroso con Dolores a cambio de recibir consejo. Ben, representa el punto de vista totalmente opuesto al de Judah, ateo confeso; son las dos caras de la moneda respecto a la creencia en la existencia de Dios.

- Ben: Pero, ¿qué puedes hacer si esa mujer va a decírselo? Tendrás que confesar la falta y esperar comprensión.

[...]

- Judah: Tiene gracia. Durante toda nuestra vida adulta, tú y yo hemos repetido esta misma conversación de una forma u otra.
- Ben: Sí, ya lo sé. Hay una gran diferencia en nuestro modo de ver el mundo: para ti es cruel, falto de valores, despiadado... y yo no podría seguir viviendo si no creyera de todo corazón en una estructura moral, con significado real y en la misericordia y, en cierta clase de poder superior. Si no, no hay una base que nos guíe en la vida. Y te conozco lo suficiente como para saber que también hay en ti un átomo de ese sentimiento.
- Judah: Me estás hablando como a tu congregación.
- Ben: Sí, hemos pasado de una pequeña infidelidad al significado de la existencia. (Allen, 1989).

Al principio del film, Judah recuerda en su discurso una frase que su padre, muy religioso, le repetía de pequeño “los ojos de Dios están siempre sobre nosotros” y, conforme avanza la película, con esta representación de Judah y Ben como antítesis de la creencia en Dios y, tras confirmar Judah la inexistencia de esa estructura moral

que no lo ha castigado por su crimen, Allen crea una metáfora con los ojos de Ben, quien finalmente pierde la vista y se queda ciego.

Estas dos situaciones son las bases en las que se asienta la parte dramática de la película, que es la que principalmente interesa en este análisis, el hecho de la presión de Dolores sobre Judah y el pensamiento de Judah sobre la carencia de moralidad en un mundo donde no hay un Dios que ajusticie, solo la mano del hombre si se descubre al criminal. *Delitos y faltas* continúa mostrando escenas donde Dolores persiste en su acoso con el fin de informar a la mujer de Judah sobre la infidelidad, hasta que llega el punto de amenazar con contar unos amaños financieros que Judah realizó con dinero de la fundación. Ese momento es clave para que Judah deje de tener duda alguna y encomiende a su hermano el asesinato de su amante. Una vez consumado, Judah no puede evitar los remordimientos e incluso se dirige al lugar del crimen donde ve el cuerpo inerte de Dolores (Figura 59).



Figura 59. Faro apagándose del coche de Judah para recrear un símil con la vida que se ha apagado (*Delitos y faltas*, Allen, 2005).

Ante esa visión vuelve a su pensamiento las palabras de su padre “Los ojos de Dios lo ven todo. Recuérdalo bien, Judah, no hay absolutamente nada que escape a

su vista. Él ve al virtuoso y ve al perverso. Y el virtuoso será premiado pero el perverso será castigado... eternamente". A partir de este momento la fase del arrepentimiento se acentúa e incluso llega a confesarle a su hermano Jack que no soporta más esta situación: "tuve que luchar para no confesarlo todo a la policía, no quiero esto sobre mi conciencia". Finalmente, pasados cuatro meses todo ha cambiado, ha aprendido a ocultar en su conciencia el daño cometido y ha comprobado cómo no ha habido ningún castigo ni por parte de Dios ni por parte del hombre, por lo que ha vuelto a su vida de gozo y felicidad. En la última escena de la película, en la boda de la hija del rabino Ben, se encuentran los personajes de las dos historias y Judah le cuenta a Cliff, el personaje interpretado por Allen, una historia que conoce y le podría servir para hacer una película (Figura 60).

- Judah: Mi historia de crímenes tiene un giro muy extraño. Digamos que hay un hombre que tiene mucho éxito, lo tiene todo [...] y cuando el acto terrible se ha cometido, él se descubre afectado por una gran culpabilidad, débiles destellos de su educación religiosa, que él rechazaba, se agitan de repente, oye la voz de su padre y se imagina que Dios vigila cada movimiento suyo. De repente, ya no se trata de un universo vacío, sino de uno justo y moral y él lo ha violado. Ahora está aterrorizado, a punto de que le dé un ataque, a un paso de confesarlo todo a la policía. Y entonces, una mañana despierta, el sol brilla y toda su familia le rodea y, como por encanto, la crisis ha pasado. Se lleva a su familia de vacaciones a Europa y al pasar los meses descubre que no se le castiga, en realidad, prospera. El asesinato es atribuido a otra persona, un delincuente ambulante con más muertes a su cuenta, así que qué demonios, una más ya no importa. Ahora está libre del todo, su vida ha vuelto por completo a la normalidad, vuelve a su mundo protegido de riqueza y privilegios.
- Cliff: Sí, pero, ¿puede volver realmente?
- Judah: Bueno, la gente arrastra consigo sus pecados, no sé, o puede que de vez en cuando tenga un mal momento... pero, pasa pronto. Y con el tiempo, todo se olvida.

[...]

- Cliff: Creo que sería difícil para cualquiera vivir con eso. Muy pocos hombres podrían vivir con algo así en su conciencia.
- Judah: ¿Qué dices? Todo el mundo lleva sobre su conciencia actos terribles. ¿Qué esperabas que hiciera? ¿Ir a entregarse? La vida real es así. En la vida real lo racionalizamos y lo rechazamos o no podríamos seguir viviendo.
- Cliff: ¿Sabes lo que haría yo? Le obligaría a entregarse, porque así tu historia adquiere proporciones trágicas, porque a falta de un Dios o algo, él se ve obligado a asumir esa responsabilidad, así se llega a la tragedia.
- Judah: Pero, eso es ficción. Eso es cine, Ves demasiadas películas. Yo estoy hablando de algo real. En fin, si quieres un final feliz ve a ver una película de Hollywood. (Allen, 1989).



Figura 60. Fotograma de *Delitos y faltas* (Allen, 1989).

En efecto, esta historia que cuenta Judah bien podría servir tanto como resumen de *Delitos y faltas* como de anticipo de la película que rodará Allen dieciséis años después, solo que en esta nueva película elimina las dudas morales y religiosas creando un protagonista más nihilista. “Lo correcto sería ser descubierto y castigado. Al menos habría una mínima señal de justicia. Una mínima cantidad de esperanza de

un posible sentido” es lo máximo que llega a mostrar Chris como muestra de debilidad ante la visión que tiene de los espíritus de Nola y la señora Eastby.

Las conexiones entre ambas películas son evidentes, quizás por el aún deseo de Allen de haber rodado *Delitos y faltas* solo como una película seria y al fin poder hacerlo con *Match Point*. Si bien los personajes protagonistas no parten de una misma raíz –uno es un reputado oftalmólogo que se ha ganado el respeto de la sociedad con años de duro trabajo y el otro un arribista que busca el camino más fácil de progresar en la escala social-, sí que deciden realizar el crimen ante la presión de perder su adquirido estatus social y su vida acomodada a consecuencia de verse obligados por sus respectivas amantes a confesar sus infidelidades.

En ambas películas se utiliza música clásica para ilustrar la comisión del crimen. Si en *Match Point* es el dueto entre Yago y Otelo el que dota de tragedia a la escena, en este caso el elegido es un cuarteto de cuerda de Schubert. En una escena al principio de la película a modo de *flashback*, se muestran a Dolores y Judah pasando unos días en la playa donde este comenta “Schumann es cursi. Schubert es... me recuerda a ti, en lo triste” y así, desde ese momento, Schubert queda relacionado con el personaje de Dolores y es el utilizado más tarde para acompañar la escena del asesinato. En la película se intercala la secuencia del crimen, que es acompañada al completo por el primer movimiento del *Cuarteto de cuerdas en sol mayor* op. 161 D.887 de Schubert desde el primer momento donde se muestran a Dolores y al asesino dirigiéndose al piso de esta, con escenas de la familia de Judah que carecen del acompañamiento de Schubert. Tras la comisión del asesinato, cuando Judah acude al piso de Dolores para ver el cadáver y recoger posibles pruebas incriminatorias, la escena estará de nuevo guiada por las notas del cuarteto de Schubert.

Igualmente, no se puede obviar las referencias a *Crimen y castigo*. En *Match Point*, como ya se ha comentado en un capítulo anterior, la intertextualidad implícita en la lectura de la obra del escritor ruso por Chris lleva a este a organizar el plan para ocultar el asesinato de su amante basándose en la experiencia narrada en la historia de Raskólnikov, si bien en este estudio rechazamos que *Match Point* sea una trama basada en la novela rusa ya que, como hecho principal, Chris no recibe ningún tipo de castigo por ello ni sufre arrepentimiento. Caso similar podría aplicarse a *Delitos y*

faltas, aunque, sin embargo, aquí sí se encuentra una particular bajada a los infiernos de Judah debido a los remordimientos que le produce la muerte de Dolores. E incluso estos llegan renegando de su confeso ateísmo y creyendo de nuevo en un mundo moral y religioso: “Es que creo en Dios, Miriam, estoy seguro, porque sin Dios el mundo es una cloaca” le dice a su esposa en uno de los momentos posteriores al crimen cuando su mente da por hecho que será castigado de una u otra forma. Como ya se ha comentado, tras el salto temporal de los cuatro meses, Judah cuenta cómo el paso del tiempo lo cura todo y, en este punto es donde encontramos a Chris al final de *Match Point*. Su cara no muestra felicidad ni alegría, pero tampoco sufre un arrepentimiento como el de Judah o Raskólnikov, sino más bien nostalgia por la pasión y el amor que tenía con Nola, lo único que le falta en su vida en la alta sociedad.

5.5 Múltiples referencias. *El talento de Mr. Ripley*

En 1955 se publicó la cuarta novela de Patricia Highsmith (1921-1995), *El talento de Mr. Ripley* (también publicada en España como *A pleno sol*), la primera sobre su personaje más famoso y fascinante, el amoral Tom Ripley. Con esta novela Patricia Highsmith inició una saga a la que le seguirían cuatro títulos más: *La máscara de Ripley*, *El juego de Ripley* -también publicada en España como *El amigo americano*-, *Tras los pasos de Ripley* y *Ripley en peligro*. Con este personaje, la autora inventó un nuevo género fusionando la novela negra y la policíaca e introduciéndonos en la psique del protagonista, haciendo partícipe al lector del punto de vista de este carismático antihéroe psicópata. Al igual que ocurre con Chris Wilton, Tom Ripley es descrito, tanto en las novelas originales como en las distintas adaptaciones cinematográficas, como un personaje de orígenes humildes quien al descubrir las comodidades que aporta una vida adinerada, hará todo lo necesario por permanecer en ella.

La trama narra la historia de Tom Ripley, un estafador y oportunista al que un millonario le propone hacer un viaje a Italia con el objetivo de persuadir a su hijo para que regrese a Norteamérica y se encargue del negocio familiar. Tom Ripley acepta la oferta, se embarca rumbo a Italia con todos los gastos pagados esperando tener éxito en su misión, que será correspondido con un buen montante económico. Al llegar a Mongibello, un pueblo imaginario en la costa napolitana, se dará a conocer ante Dickie Greenleaf y ahí comenzará a ver lo distinta que es la vida de Dickie de la que él llevaba en Nueva York. Esa nueva vida le cautivará hasta el punto que decide permanecer en ella para siempre, no importando el precio que hubiese que pagar por ello.

Tanto el protagonista de *El talento de Mr. Ripley* como el de *Match Point*, tendrán que llevar a cabo más de un asesinato para salvaguardar sus objetivos y ambos quedarán impunes de ellos. Tanto uno como otro planifican sus crímenes fríamente. En la película de Minghella se muestra impulsivo, una reacción al rechazo de Dickie, en cambio, en la novela queda bien claro que ese deseo de matar a Dickie y la idea de hacerse pasar por él es anterior al viaje en barca:

Clavó su mirada en los párpados de Dickie, sintiendo que en su interior hervía una mezcla de odio, afecto, impaciencia y frustración, impidiéndole respirar libremente. Sintió deseos de matar a Dickie. No era la primera vez que pensaba en ello. Antes, una o dos veces, lo había pensado impulsivamente, dejándose llevar por la ira o por algún chasco, pero luego, a los pocos instantes, el impulso desaparecía dejándole avergonzado. Pero ahora pensó en ello durante todo un minuto, dos minutos [...] Tom se dijo que si le mataba durante aquel viaje, le bastaría con decir que había sido víctima de un accidente. De pronto, se le ocurrió una idea brillante: hacerse pasar por Dickie Greenleaf. Era capaz de hacer todo cuanto hacía Dickie. (Highsmith, 1993, p. 103-104).

Como lo definió la propia Patricia Highsmith³³ (Wilson, 2010) : “I think in certain areas he could be called psychotic... a bit sick in certain areas. But I would not call him insane because his actions are rational... He’s not so psychopathic that he has to kill somebody. I consider him a rather civilised person who now kills when he absolutely has to. He kills reluctantly”.

Al igual que Chris, también cometerá un asesinato colateral, en este caso el de Freddie Miles, al sospechar que Tom Ripley estaba envuelto en la desaparición de Dickie. En la película de Minghella ocurre un tercer asesinato que no sucede en la novela, el de su amigo Peter Smith-Kingsley. Asesinato también colateral para ocultar su propia identidad y poder seguir suplantando la personalidad de Dickie. La singularidad de este asesinato en la película es la de mostrar a Peter como la persona de la que está enamorada Tom y aun así decide asesinarla para preservar su nueva vida en la alta sociedad, exactamente igual que Chris cuando asesina a Nola Rice.

³³ A la pregunta de si ella considera a Ripley un enfermo, Patricia Highsmith responde “Creo que en ciertos aspectos podría ser calificado de psicótico... un poco enfermo en ciertos aspectos. Pero no lo llamaría demente porque sus actos son racionales... No es un psicópata que tiene que matar a alguien. Lo considero más bien una persona civilizada que ahora asesina porque tiene que hacerlo. Asesina a regañadientes” (Traducción propia).

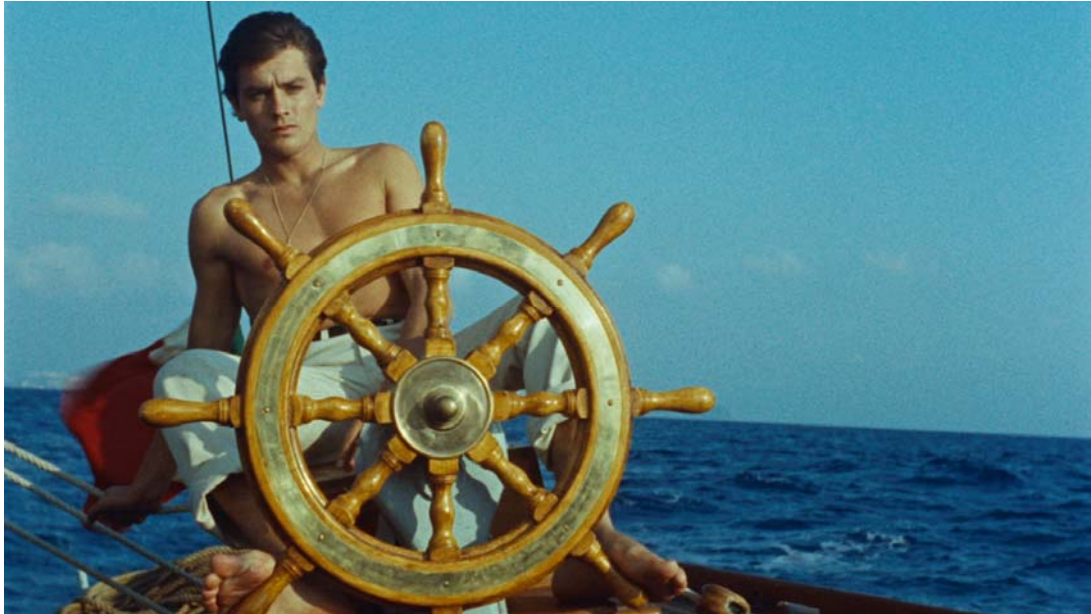


Figura 61. Fotograma de *A pleno sol* (Clement, 1960).

La primera novela sobre Tom Ripley fue llevada al cine por René Clement bajo el título *A pleno sol* (*Plein soleil*, 1960), película que sirvió para catapultar a la fama a Alain Delon en el personaje principal (Figura 61), acompañado por Marie Laforêt como Marge y Maurice Ronet interpretando a Dickie, que en esta adaptación cambió el nombre por el de Philippe. 39 años después, el director Anthony Minghella realizó su propia adaptación, no tan alejada de la novela original como la de Clement, titulada como la novela, *El talento de Mr. Ripley* (*The talented Mr. Ripley*, 1999) donde reunió a un elenco de grandes actores en su plenitud, con Matt Damon interpretando a Tom Ripley, Jude Law como Dickie Greenleaf, Gwyneth Paltrow como Marge, Philip Seymour Hoffman como Freddie Miles, Cater Blanchett como Meredith Logue y Jack Davenport como Peter Smith-Kingsley.

El aspecto principal de la novela y de sus adaptaciones cinematográficas es que Tom Ripley -al igual que Chris Wilton- es un arribista al que no le importa el medio para conseguir sus objetivos, lo que le hace sacrificar todo para vencer los obstáculos llegando al asesinato. Esto ocurre con Dickie y con Freddie y está muy cerca de ocurrir con Marge. Finalmente reniega de esta última idea autoconvenciéndose de que él no es un asesino, justificando que ambos homicidios fueron cometidos por no encontrar mejor alternativa:

[...] el recordarse a sí mismo de pie ante Marge, con el zapato en la mano e imaginándose todo aquello de un modo frío y metódico. Y el hecho de que hubiese sido la tercera vez. Las otras dos veces eran hechos, no frutos de su imaginación. Podía decirse que no había querido hacerlo, pero lo había hecho, esa era la verdad. No quería ser un asesino. A veces llegaba a olvidarse por completo de que había asesinado. Pero a veces, como le estaba sucediendo en aquellos momentos, le resultaba imposible olvidar. (Highsmith, 1993, p. 251).

Esta necesidad de Tom Ripley de anteponer sus prioridades a la propia existencia de otras personas es similar a lo que hace Chris en *Match Point*. Tom lo justifica negándose a reconocerse como un asesino y alegando que todo tiene sentido en la cabeza de un asesino -un asesino no se considera a sí mismo una mala persona-, mientras Chris se justifica en que hay que solucionar las crisis de la mejor forma posible -para él- y llamando daños colaterales a las muertes de la señora Eastby y de su propio hijo nonato.

Las obras que estamos referenciando, tanto *El talento de Mr. Ripley* y sus adaptaciones cinematográficas como *Match Point*, tienen la particularidad de generar en el espectador empatía por el asesino, ya que estas están planteadas desde el punto de vista siniestro, haciendo que lo sucedido en la trama tenga condición de normalidad y el espectador se sienta identificado aceptando e incluso compartiendo la conducta de los asesinos. Como plantea Sigmund Freud en su ensayo *Lo siniestro* (*Obras completas*, 1919), la realidad en la que se ejecuta una obra no tiene que tener un aspecto siniestro, sino de total normalidad, aunque este sea originalmente siniestro. Al tener ese carácter normal y sugerir realidad, hace que el lector o espectador no considere estar visualizando algo aberrante, sino algo cotidiano y común y así acepte a los personajes y sus actos como un individuo integrado del conjunto real.

No debemos obviar que, si bien tanto *A pleno sol* como *El talento de Mr. Ripley* son plenas adaptaciones de la novela de Highsmith y así aparece acreditado en sus títulos de crédito, *Match Point* no figura como una adaptación de ningún libro y así fue presentada su candidatura en los premios Oscar de 2006 a Mejor guion original, categoría en la que fue nominada. Si tenemos en cuenta la clasificación de

adaptaciones literarias al cine que utiliza Sánchez Noriega (2000) quizás podríamos tratar *Match Point* como una *adaptación libre* (p.65-67) de la novela de Highsmith, aunque lo que realmente creemos es que Allen ha unificado varias fuentes para componer su película. En este apartado nos centraremos exclusivamente en el estudio de la novela de Highsmith y sus adaptaciones cinematográficas en relación a *Match Point*.

Capacidad de adecuación en el entorno como fuente de promoción social

Tanto Chris como Tom Ripley destacan por su alta capacidad de adaptación al medio en el que se encuentran. Nada más comenzar *Match Point* recordamos que Chris aparece leyendo *Crimen y Castigo* de Dostoievski y la guía de Cambridge para su mejor comprensión (*The Cambridge companion to Dostoievski*, 2002). Este hecho tiene una doble interpretación; por un lado, se nos muestra cómo Chris busca futuros temas de conversación con personajes de la alta sociedad londinense -como más adelante ocurrirá con el padre de Chloe y Tom- y, por otro lado, le servirá de fuente de inspiración para planificar el asesinato de su amante. De ahí que haya buscado trabajo en uno de los clubes de tenis más prestigiosos de la ciudad. Esta será su manera de establecer contacto con la élite social. No queda reflejado en la película si su afición por la ópera es otra planificación en armonía con los gustos de la alta sociedad o si esta ya la tenía anteriormente.

En la película de Anthony Minghella podemos observar cómo Tom Ripley aprende todo lo posible sobre jazz antes de viajar a Italia con el objetivo de establecer una conexión con Dickie simulando un gusto común. Más tarde vemos cómo Tom Ripley comienza a vestir como Dickie e incluso imita perfectamente su voz, talento innato en él que ya confiesa desde su llegada a Italia cuando define su mejor talento como “falsificar firmas, contar mentiras y prácticamente imito a cualquiera”. El tono informal de la situación hace que el espectador no preste atención a esa autodefinición ni le dé importancia, al igual que ocurre con su interlocutor en la película, Dickie Greenleaf. A medida que avanza la película, el espectador irá descubriendo que es

muy cierto que tiene esos tres talentos, además de los de ser meticuloso, observador y analizador.

La escena en la que Tom Ripley se prueba la ropa de Dickie mientras imita su voz frente al espejo está perfectamente representada en las adaptaciones de Clement y Minghella (Figura 62), narrándola tal como Patricia Highsmith la describe en su novela. Tom como perfecto imitador de voces utilizará su habilidad para suplantar a Dickie una vez lo haya asesinado.



Figura 62. Fotograma de *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999).

Respecto a Chris, conforme estrecha su relación con la familia Hewett, va adaptándose a ese estilo de vida. Su modelo a seguir es Tom Hewett, el hermano de Chloe. Al principio de la película vemos a Chris en un restaurante solo cenando un bocadillo con una Coca-Cola. Más tarde, en los inicios de su relación con Chloe, pide pollo asado en un restaurante de lujo, hecho que provoca la reprobación de su futura prometida y cuñado. A medida que avanza su periodo de adaptación vemos cómo incluso comparte el gusto enológico de Tom:

- Chloe: Abriré una de esas botellas de vino que te compré
- Chris: Ah, el Puligny Montrachet. No lo conocía hasta que Tom lo pidió. Ahora me he hecho adicto. (Allen, 2005).

En este mismo sentido, acepta un trabajo en una de las empresas de la familia Hewett. Cambia su vocación por el tenis –aquello a lo que había dedicado su vida– por gestionar activos en bolsa, un trabajo de oficina igual al de su futuro cuñado Tom. En otra escena lo vemos en Chelsea, uno de los barrios más distinguidos de Londres, donde se encuentra con Nola cuando sale de una tienda Ralph Lauren, comentando que estaba buscando un jersey similar a uno de Tom.

Es reseñable también la posterior escena cuando vuelven a la casa de campo. En esa escena podemos ver cómo Chris viste exactamente igual que Tom y Alec, el padre de Chloe. Todos llevan el mismo tipo de camisa a cuadros y chaleco marrón (Figura 63). Como ya advirtió Nola a Chris justo en la escena anterior, él será convertido en uno más de la familia:

- Nola: ¿y qué tal tú y Chloe?
- Chris: Es un encanto
- Nola: Mmm... es un encanto. Y quiere casarse contigo.
- Chris: No creo que su madre lo aprobara tampoco.
- Nola: No, no, es distinto. Yo no trago a Eleanor y lo sabe, pero a ti... te preparan para el papel. Ya lo verás (Allen, 2005).



Figura 63. Fotograma de *Match Point* (Allen, 2005).

Utilización de la ópera en la diégesis

En *Match Point* la asistencia de los protagonistas a las distintas óperas diegéticas tienen una conexión muy importante con la propia trama de la película. Así, como se ha analizado en el apartado de referencias musicales, cuando los protagonistas acuden al Covent Garden a ver *La traviata* y escuchan *Un dì, felice, eterea*, se muestra a Chloe mirando a Chris, referenciando el enamoramiento como un flechazo a primera vista, al igual que está sucediendo en ese momento en la ópera. Otro caso ocurre cuando acuden a ver *Guillermo Tell* donde los únicos versos escuchados son “Io non so se avrommi gloria, ma la sorte io vo' tentar. Vieni, andiam: fia l'empio estinto”³⁴ mostrando claramente que Chris ya ha decidido la disolución de su relación con Nola. En la película de Minghella también existe este vínculo entre ópera y film. Justo en el ecuador de la película, después de haber cometido los dos asesinatos, Tom es invitado por Meredith Logue, el personaje interpretado por Cate Blanchett, a una función de ópera donde se representará la obra *Eugene Onegin* (Op. 24, 1879) de Piotr Ilich Tchaikovsky, basada en la novela en verso homónima del escritor ruso Alexander Pushkin, publicada en 1831, con libreto escrito por Konstatín Shilovski y por el hermano del compositor, Modest Tchaikovsky.

El momento de la ópera que el director nos muestra en pantalla es el conocido como “Aria de Lenski (Figura 64)”, donde el protagonista, Eugene, se bate en duelo con su mejor y único amigo, Lenski, a consecuencia de un malentendido. A pesar de ser reacios los dos a seguir adelante, la presión de perder el honor es superior y finalmente se produce el duelo. Eugene dispara y Lenski muere. En la película, la escena no se representa completa, obviando la parte donde Eugene y Lenski cantan a dúo el arrepentimiento mutuo a batirse, mostrándose sólo los últimos versos del aria de Lenski y pasando a la escena final del duelo.

³⁴ Traducción: “Yo no sé si obtendré gloria, pero la suerte voy a tentar. Ven, vamos: ¡Muera el tirano!”.



Figura 64. Fotograma de *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999).

En la película, esta escena se representa con una gran carga emotiva para Tom Ripley. Después de terminar Lenski de cantar su aria comienza el duelo, cogen sus respectivas armas y se distancian lo estimado. Cuando se giran, se muestra a Eugene levantando el arma hacia Lenski; el director alterna en la pantalla planos de Eugene apuntando con el arma y de la cámara acercándose con un travelling hacia Tom Ripley al ritmo de la música orquestal donde se identifica a Tom con el personaje de Eugene. El aria de Lenski termina con una melodía cantábile del barítono que termina en si menor y que contrasta con el inicio rítmico de Zaretsky dando la orden de comenzar el duelo que modula a la mayor. La música, principalmente a cargo de la sección de cuerda, gana en intensidad armónica y dinámica mediante un *crescendo* a tempo *allegro*, incrementando la tensión. En este fragmento se producen una serie de cambios musicalmente hablando: se pasa de una sección melódica a una rítmica, se cambia de tonalidad y modalidad, hay un cambio de textura que pasa de notas largas a rápidas así como un cambio dinámico de *pianissimo* a *forte* (Figura 65). Todo ello genera en el espectador la ansiedad que requiere el momento del disparo del duelo.



Figura 65. Fragmento de *Eugene Onegin* (Tchaikovsky, 1831).

Mientras la música aumenta en ansiedad dramática, la cámara se aproxima para hacer un primer plano de Tom, al que el sonido del disparo hace estremecer, creando un momento de gran intensidad y angustia en el personaje, lo que provoca brotar una lágrima de arrepentimiento recordando a su amigo asesinado (Figura 66). Igual que Tom hizo con Dickie, Eugene asesina a su mejor amigo y sufre terriblemente tras haberlo hecho. Similar sufrimiento adolece Chris Wilton tras asesinar –a causa de su ambición- a la persona que más deseaba.



Figura 66. Fotograma de *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999).

Así mismo, el final de la ópera Eugene Onegin concuerda con el destino final de Tom Ripley -y, a su vez, de Chris Wilton-. Eugene, años después, se reencuentra con Tatiana en San Petersburgo, a la cual le declara su amor incondicional y ella lo rechaza. Finalmente, él se queda solo cuando Tatiana abandona el escenario pronunciando las que serán las últimas palabras de la representación: “¡Humillación! ¡Dolor! ¡Oh, qué miserable destino!”. Ese triste destino solitario es el que comparten nuestros protagonistas.

LENSKI

Kuda, kuda, kuda vi udalilis,
zlatiye dni,
zlatiye dni moyei vesni?

ZARETSKY

A, vot oni!
No s kyem zhe vash priyatel?
Ne razberu!

ONEGUIN

Proshu vas izvinyenya!
Ya opozdal nemnogo.

ZARETSKY

Pozvolte!
Gdye zh vash sekundant?
V duelyakh klassik
ya, pedant;
lyublyu metodu ya iz chuvstva,
i chelovyeka rastyanut
pozvolyu ya ne kak-nibud,
no v strogikh pravilakh
iskusstva,
po vsyem predanyam starini.

ONEGIN

Shto pokhvalit mi v
vas dolzhni!
Moi sekundant?
Vot on: Monsieur Guillot!
Ya ne predvizhu vozrazheni
na predstavlyenye moyo;
khot chelovyek on
neyizvyestni,

LENSKI

¡Dónde, dónde os habéis ido,
dorados días,
dorados días de mi primavera!

ZARETSKY

¡Vaya, aquí llegan!
Pero, ¿quién viene con él?
No logro distinguirlo!

(Onegin entra con su sirviente Guillot)

ONEGUIN

¡Te ruego que me perdones!
Llego un poco tarde.

ZARETSKY

¡Discúlpeme!
¡Dónde está su padrino?
Soy muy tradicional
para los duelos;
me gustan las cosas metódicas,
y no permito que un hombre
muera de cualquier manera,
sino según las rígidas normas
del arte,
siguiendo la tradición.

ONEGIN

¡Por lo que le estamos
muy agradecidos!
¿Mi padrino?
Aquí está: ¡Monsieur Guillot!
No creo que tenga algún
inconveniente a esta elección;
si bien no es un hombre
de mundo,

no uzh, konyechno,
mali chestni.

como persona,
es irreprochable.

*(Guillot saluda ceremoniosamente,
Zaretsky responde con frialdad)*

ONEGIN

Shto zh? Nachinat?

ONEGIN

¿Entonces? ¿Comenzamos?

LENSKI

Nachnyom, pozhalui!

LENSKI

¡Sí, supongo que será lo mejor!

LENSKI, ONEGIN

Vragi!

Davno li drug ot druga,
nas zhazhda krovi otvela?

Davno li mi chasi dosuga,

trapyezu i misli

i dela

delili druzhno?

Nine zlobno,

vragam naslyedstvennim podobno,

mi drug dlya

druga v tishinye

gotovim gibel khladnokrovno.

Akh!

Ne zasmeyatsa l nam,

poka ne obagrilasa ruka,

ne razoitis li polyubovno?

Nyet! Nyet! Nyet! Nyet!

LENSKI, ONEGIN

¡Enemigos!

Tanto tiempo unidos,

¿nos ha de separar la sangre?

¿Y los momentos felices,

pensamientos, comidas

e intereses que compartimos

como amigos?

Ahora, llenos de cólera,

como enemigos encarnizados,

el uno contra el otro,

a sangre fría,

nos disponemos a destruirnos.

¡Ay!

¿No podríamos estallar de risa,

antes de que nuestras manos

se manchen de sangre?

¡No! ¡no! ¡no! ¡no!

(los dos hombres toman las pistolas)

ZARETSKY

Tepyer skhodites!

ZARETSKY

¡Adelante!

*(Onegin dispara y Lenski cae,
Zaretsky lo examina)*

ONEGIN

Ubit?

ONEGIN

¿Muerto?

ZARETSKY

Ubit!.

ZARETSKY

¡Muerto!

Falta de moralidad como nexo común

Durante los créditos iniciales de *El talento de Mr. Ripley*, en la formación del título, se muestran una serie de adjetivos que definen la personalidad del protagonista. En sólo tres segundos los adjetivos que definen al protagonista cambia hasta en 19 ocasiones (Figura 67). El último de estos es “talented”, que ha sido traducido al castellano como “talento”, a pesar de que la traducción literal más adecuada sería “talentoso”, ya que, como el mismo personaje indica, él tiene varios talentos, no solo uno.



Figura 67. Fotogramas de *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999).

Las palabras utilizadas en esta secuencia son: “innocent, mysterious, yearning, secretive, sad, lonely, troubled, confused, loving, musical, gifted, intelligent, beautiful, tender, sensitive, haunted, passionate y talented”, que podemos traducir como inocente, misterioso, ansioso, reservado, triste, solitario, preocupado, confuso, amoroso, musical, dotado, inteligente, hermoso, tierno, sensible, obsesionado, apasionado y talentoso. Además de todos estos adjetivos iniciales debemos añadir aquellos con los que el propio protagonista se autodefine: falsificador, mentiroso e imitador, así como los nuevos que va desarrollando a lo largo de la trama: asesino, ambicioso, vanidoso, codicioso y amoral.

A medida que avanza la trama en ambas películas, Tom Ripley y Chris Wilton, dos personajes igual de faltos de moralidad, concluyen que deben llegar al asesinato para conseguir sus ambicionadas metas, que no son otras que ser como los personajes a los que idolatran. En el caso de Tom Ripley, su objetivo no es imitar el modo de vida de Dickie sino suplantarlo y llegar a ser el propio Dickie. En el caso de Chris, su objetivo es tener un rol de vida similar al de su cuñado, Tom Hewett y, por suerte para este, no tiene que transgredir la moralidad con él, es suficiente con casarse con su hermana. El principal problema ocurre cuando Chris busca la pasión y el amor fuera del matrimonio, ya que este para él sólo ha sido una herramienta para escalar socialmente, un matrimonio de conveniencia. La relación con su amante se desestabiliza cuando esta queda embarazada y él no tiene escrúpulos ni ningún atisbo de moralidad en quitarle la vida asesinándola.

Culpabilidad y arrepentimiento mostrados a través de la música

Hemos definido a nuestros dos protagonistas, Chris Wilton y Tom Ripley, como dos personas amorales, que cometen asesinatos porque sus mentiras y decisiones llegan a tal magnitud que contemplan el asesinato como la única alternativa posible para permanecer en su nuevo status social. Su propia conciencia se encarga de almacenar esos actos y poder continuar con su vida. Así, en la escena donde Chris cree ver los fantasmas de Nola y la señora Eastby, su confesión es clara al respecto: “Chris: Lo correcto sería ser descubierto y castigado. Al menos habría una mínima señal de justicia. Una mínima cantidad de esperanza de un posible sentido” (Allen, 2005).

El arrepentimiento de Chris se vislumbra también en la escena donde lanza las joyas al río. Como hemos visto, la música de la ópera *Macbeth* en forma diegética interior subjetiva, equipara a Chris con Macduff mientras canta *O figli, o figli miei* (*Oh hijos, oh hijos míos*) culpándose de la muerte de sus hijos tras haber huido de Escocia dejando a su familia en el castillo sin su protección.

En *El talento de Mr. Ripley* de Minghella, Tom Ripley y Peter Smith-Kingsley conversan sobre el asesinato de Freddie. Peter piensa que Dickie es el asesino de

Freddie, ya que la policía ha encontrado una carta de Dickie autoinculpándose. Dicha carta ha sido escrita realmente por Tom. Mientras Peter se está refiriendo a Dickie como el asesino, Tom está hablando sobre sí mismo indirectamente.

- Peter: No crees que la escribiera, ¿verdad? La carta de Dickie, ¿te la crees?
- Tom: Ya no sé qué creer.
- Peter: ¿Te imaginas cómo debía de sentirse si mató a Freddie, despertándose mañana tras mañana, y seguir fingiendo? ¿cómo puedes continuar siendo la persona, beberte el café...?
- Tom: Hagas lo que hagas, y no importa lo terrible ni doloroso que sea, todo tiene sentido en tu cabeza. No conozco a nadie que se considere una mala persona.
- Peter: Lo sé, pero aun así tienes remordimientos. Has matado a alguien.
- Tom: Sencillamente coges el pasado y lo guardas en una habitación, en el sótano. Cierras la puerta y no entras más. Eso hago yo.
- Peter: Sí, claro. Pero seguramente en mi caso sería todo un edificio.
- [...]
- Tom: Si existiera una goma de borrar gigante lo borraría todo, empezando por mí mismo (Minghella, 1999).

En esta escena nos encontramos a Tom Ripley sentado al piano en la casa de Peter Smith-Kingsley tocando una reducción para piano del *Stabat Mater RV 621* (1727) de Antonio Vivaldi. La última frase de este diálogo conecta con el principio de la película, al ser estas las palabras con las que –voz en off mediante- comienza la narración de esta historia: “Si pudiera volver atrás, si pudiera borrarlo todo, empezando por mí mismo, empezando por una americana prestada”. Estas líneas son acompañadas por otra reducción para piano, la de la canción *Lullaby for Cain* (*Canción de cuna para Caín*), que la antecede desde el primer fotograma de la

película. Esta canción, con letra escrita por el propio director de la película, Anthony Minghella y música del compositor Gabriel Yared, comienza siendo extradiegética y tras la voz en off de Tom Ripley se convierte en diegética, esta vez interpretada por el propio Tom Ripley al piano y su amiga Fran, una cantante soprano, interpretada por Gretchen Egolf.

La letra de la canción hace referencia a los hermanos Caín y Abel³⁵, con los que crea un paralelismo con Tom Ripley y Dickie Greenleaf, respectivamente. Ellos mismos se llaman hermanos durante la película. El propio director lo comenta en una entrevista al ser preguntado por esta canción en concreto:

It's sung over the opening sequence. I was looking for something that Ripley could be playing at the very beginning of the film, and we were listening to all kinds of arias. In the end it just seemed like it would be more organic if [composer Gabriel Yared] and I could write something together and have it speak, however obliquely, about what the film was about. I've always thought the film had a primal quality that seemed so much like the Cain and Abel story on some level. The man who gets mocked, followed by covetousness and then murder in the desert. All those themes seem to be somewhere, however obliquely, in *Ripley*. I just imagined what it would be like if Eve was forced to sing a lullaby to the son who murdered her other son. Sinead O'Connor sings it in the film³⁶. (Falsetto, 2013, p. 62).

Después de introducir al espectador en la película con *Lullaby for Cain*, el director utiliza variaciones de esta misma melodía en cada escena de especial relevancia en la trama, desde el momento en el que imita la voz del padre de Dickie hasta la escena final en la que asesina a Peter, pasando por el momento donde espía

³⁵ Recogida en el Génesis, primer libro del Antiguo Testamento de la Biblia Cristiana.

³⁶ Se canta sobre la secuencia de apertura. Estaba buscando algo que Ripley pudiera estar tocando al principio de la película, y estábamos escuchando todo tipo de arias. Al final, parecía que sería más orgánico si [el compositor Gabriel Yared] y yo pudiéramos escribir algo juntos con letra, aunque fuera oblicuamente, acerca de lo que trataba la película. Siempre he pensado que la película tenía una calidad primordial que se parecía mucho a la historia de Caín y Abel en algún nivel. El hombre que se burla, guiado por la codicia y luego asesina en el desierto. Todos esos temas parecen estar en algún lugar, posiblemente en forma oblicua, en *Ripley*. Imagino cómo sería si Eva se viera obligada a cantarle una canción de cuna al hijo que asesinó a su otro hijo. Sinead O'Connor lo canta en la película (Traducción propia).

la conversación entre Marge y Dickie e imita sus voces frente al espejo o cuando Dickie lo descubre probándose su ropa o también en el momento en que se encuentra a Marge en la ópera. En cada escena donde se quiere resaltar el comportamiento de Tom, presentando rasgos de su verdadera identidad, escucharemos esta melodía -o una variación de ella-, principalmente a cargo de instrumentos de percusión que imitan el sonido de una caja de música, como el xilófono o las campanas tubulares. Según Kristen Poluyko, “the song Minghella inserts into the film whenever there is a point to be made about Tom’s troubled psychological state”³⁷ (2011, p. 31).

LULLABY FOR CAIN

From the silence,
from the night,
comes a distant lullabye.

Cry, remembering that first cry,
Your brother standing by,
And loved,
Both loved,
beloved sons of mine.
Sing a lullabye.
Mother is close by.
Innocent days,
such innocent eyes
Envy stole your brother's life,
Came home murdered peace of mind
Left you nightmares on the pillow.
Sleep now

Soul, surrendering your soul,
The heart of you not whole

CANCIÓN DE CUNA PARA CAÍN

Desde el silencio,
desde la noche,
Se acerca una canción de cuna
lejana.

Llora, recordando ese primer llanto,
Tu hermano esperando,
Y amado.
Ambos amados,
Amados hijos míos.
Canta una canción de cuna
La madre está cerca
Días inocentes
Ojos tan inocentes
La envidia robó la vida a tu hermano
Volvió a casa asesinado, tranquilidad
Te dejó pesadillas en la almohada
Duerme ahora

Alma, entregando tu alma
Tu corazón no está entero

³⁷ Minghella inserta esta canción en la película cada vez que se hace una observación sobre el problemático estado psicológico de Tom (Traducción propia).

for love,
but love
what toll

para amar,
Pero el amor
qué peaje

Cast into the dark
branded with the mark
of shame
of Cain.

Echado en la oscuridad
marcado con la marca
de la vergüenza
de Caín.

Música como recurso narrativo

Otro rasgo característico que comparten sendas películas es la utilización de las obras que conforman su banda sonora como una herramienta narrativa importante. Desde el comienzo de ambas películas la música toma un papel determinante; al igual que vemos el papel trágico que presagia *Una furtiva lágrima* en *Match Point*, observamos que algo similar ocurre con *Lullaby for Cain* en *El talento de Mr. Ripley*. Ambas canciones acompañan los títulos de crédito iniciales y dan paso a la voz en off de los protagonistas.

Michel Chion, en su clasificación de las voces y sonidos audiovisuales definió como sonido interno subjetivo a aquel escuchado internamente por el personaje:

Se llamará *sonido interno* al que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón (que podrían bautizarse como sonidos *internos-objetivos*), o sus voces mentales, sus recuerdos, etc. (que llamaremos *internos-subjetivos* o *internos-mentales*) (Chion, 1993, p. 78).

Como indica Táhirih Motazedian en su tesis *To key or not to key: A tonal design in film music* (2017), sobre la música compuesta por el compositor Gabriel Yared para esta película, “There are not static signpost, but a dynamic network of themes that derive from one another and interact in meaningful ways, developing and evolving

according to their function within the narrative”³⁸ (p.52) y continua con “Unlike most films, in which themes are designated for a variety of different characters, places, or plot elements, all of the themes in *The talented Mr. Ripley* are written solely for Tom, reflecting the various emotional and psychological stages of his experience”³⁹ (p.52). En efecto, podemos definir todas las partituras creadas por Gabriel Yared como música interior subjetiva de Tom Ripley -al igual que ocurre en *Match Point* con los fragmentos de las óperas cantadas por Enrico Caruso respecto a Chris Wilton-, ya que estos fragmentos están referenciando en todo momento el estado anímico y psicológico de Tom, teniendo muy en cuenta que la historia está contada por el protagonista, ya sea interpretándolo como una narración de este o una sucesión de flashbacks. Recordemos que la película comienza con la voz en off de Tom Ripley sentado en su camarote con la mirada perdida tras haber asesinado a Peter, arrepintiéndose de los hechos ocurridos.

Destacamos que, de las nueve obras compuestas para esta película, siete de ellas están en re menor, excepto la pieza que escuchamos en la escena en la que Tom llega a Italia que está en el relativo mayor de re menor, es decir, en fa mayor y en la obra *Promise* que está en mi bemol menor. Evidentemente esto no es una simple casualidad, sino que muestra una clara intención por parte del compositor para provocar en el espectador un determinado sentimiento. Martin Chusid⁴⁰ interpreta la tonalidad de re menor como una tonalidad en la que “predominan las emociones más oscuras”. Por otro lado, Lüthy⁴¹ habla en su tesis sobre la tonalidad en re menor como una tonalidad “relacionada con una única situación dramática: la venganza”.

Por un lado, el hecho de la utilización casi exclusiva del modo menor hace una clara referencia al carácter emocional, trágico y melancólico asociado a este modo, expresando un significado específico que genera en el espectador dichas emociones.

³⁸ No hay *leitmotifs* estáticos, sino una red dinámica de temas que se derivan unos de otros e interactúan de manera significativa, desarrollándose y evolucionando de acuerdo a su función dentro de la narrativa (Traducción propia).

³⁹ A diferencia de la mayoría de las películas, en los que los temas están diseñados para una variedad de diferentes personajes, lugares o elementos de la trama, todos los temas de *El talento de Mr. Ripley* están escritos únicamente para Tom, reflejando las distintas etapas emocionales y psicológicas de su experiencia (Traducción propia).

⁴⁰ Véase nota nº 42.

⁴¹ Véase nota nº 42.

Por el otro, en cuanto al uso de una determinada tonalidad, hay numerosos estudios⁴² encaminados a justificar el carácter particular que un compositor busca al elegir una tonalidad específica. En este sentido no es casualidad que re mayor sea la tonalidad elegida para aquellas obras con carácter festivo o militar o que la tonalidad do menor se utilice para buscar un carácter trágico y apasionado, como podemos apreciar claramente en la obra de Beethoven.

Macbeth. Una intertextualidad compartida

Definió Genette en su obra *Palimpsestos* (1989) la intertextualidad, de manera restrictiva, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” y a esta la clasificó en varias formas: la cita, el plagio y la alusión. En la forma más habitual, la cita, el texto referido se recoge con las palabras originales y citando su fuente original. En el plagio, sin embargo, el texto se recoge igualmente con las palabras originales pero sin mencionar la fuente o autor y en la forma alusión, se menciona al autor y al texto original sin reproducir fielmente las palabras originales.

Macbeth, conocida como “la obra de la ambición”, está muy relacionada con *Match Point*: gran ambición del protagonista, oráculos que le predicen su futuro, asesinatos para conseguir su objetivo, así como visiones de los personajes asesinados por el protagonista. Para enfatizarlo, Woody Allen se encargó de crear una relación explícita al incluir en la banda sonora un fragmento de la ópera *Macbeth* (Verdi, 1847), *Oh figli, o figli miei*, donde identifica el asesinato de Nola y su hijo nonato con el asesinato de la familia de MacDuff ordenado por Macbeth:

O figli, o figli miei!	La madre sventurata!...
da quel tiranno tutti	Ah, fra gli artigli
uccisi voi foste, e insieme con voi	Di quel tigre io lasciai la madre e i figli?

⁴² *The significance of D Minor in Mozart's Dramatic Music*, en *Mozart-jahrbuch*, 1965/66 (p88-89) de Martin Chusid, *Vergleichende Charakteristik von c- und d-moll-Werken Bach und Beethoven* en *Schweizerische Musikzeitung* 83, 1943, p1-8 de Ernst Isler o *Mozart un die Tonartencharakteristik* de Werner Lüthy, Heitz, Estrasburgo, 1931.

¡Oh, hijos, oh hijos míos!

Por aquel tirano todos

fuisteis asesinados, y junto con
vosotros,

¡vuestra desventurada madre!

Ah, ¿y entre las garras de este tigre fui

capaz de dejar a la madre y a los hijos?

Anthony Minghella, en *El talento de Mr. Ripley*, también se encarga de crear una relación explícita con *Macbeth*. Cuando la amistad entre Dickie Greenleaf y Tom Ripley está en su momento álgido, Tom pide a Dickie que copie un párrafo de un libro para analizar su letra y su firma en una postal. El libro que le entrega no es otro que *Macbeth*, y el párrafo que le pide que copie es un pensamiento del propio Macbeth: “Stars hide your fires! Let not light see my black and deep desires”⁴³ (Figura 68).

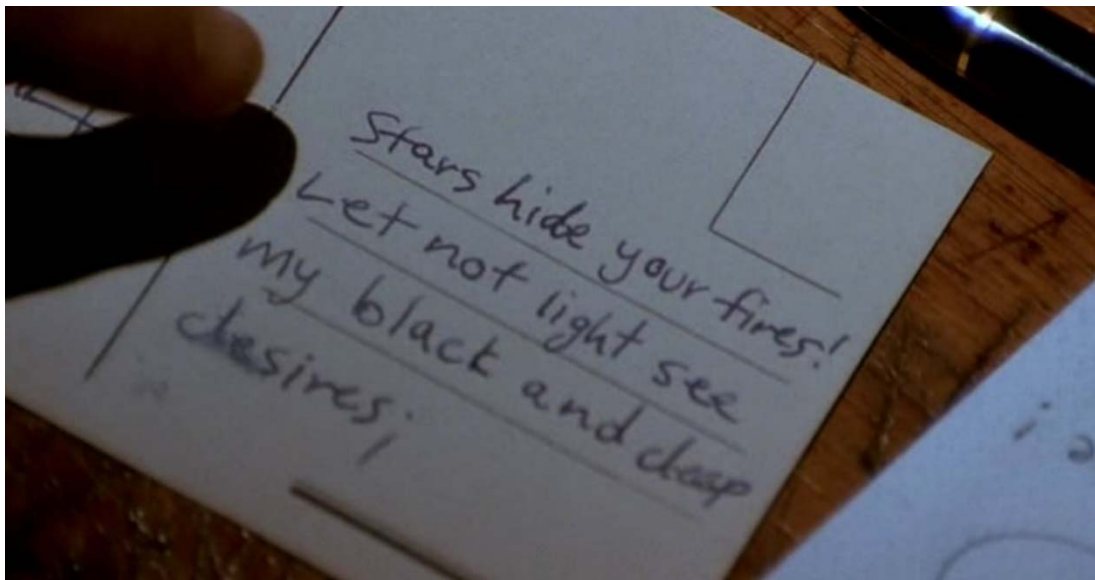


Figura 68. Fotograma de *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999).

Este pensamiento lo tiene Macbeth al escuchar por boca de su primo, el rey Duncan, que ha nombrado heredero del trono a su hijo Malcolm:

Rey Duncan: Hijos, parientes, duques y vosotros cuyos lugares nos están más próximos, sabed que legaremos nuestro Reino a nuestro hijo mayor, Malcolm, a quien nombramos desde ahora Príncipe de Northumberland: honor que no debe sólo revestirle, sin más compañía,

⁴³ “¡Estrellas, ocultad vuestro fuego! Que la luz no revele mis negros y profundos deseos (Traducción propia).”

sino que otros signos de nobleza brillarán como estrellas en todos cuantos lo merezcan.

[...]

Macbeth (aparte): El Príncipe de Cumberland: este es un escalón en que debo tropezar, o saltar, pues se me pone por delante. Estrellas, ocultad vuestro fuego: que la luz no revele mis negros y profundos deseos; el ojo se cierre ante la mano; pero sea lo que el ojo teme ver cuando está hecho (Shakespeare, 1980, p. 130).

Los negros y profundos deseos de Ripley son similares a los de Macbeth. Su deseo principal no es ser como Dickie, sino ser el propio Dickie. Desea vivir en su casa, tener su clase social, su poder económico, su ropa y sus joyas. A esto se une un deseo homosexual hacia Dickie, más explícito en la película de Minghella que en la obra de Highsmith, y aspecto totalmente abolido en la adaptación de Clement, donde el objeto de deseo sexual es tener también a Marge, al igual que la tenía Dickie. Este cambio debe ser tenido en cuenta según el contexto social de la época en que se rodó la película, en el año 1960, al igual que la variación del final donde el asesino no queda libre y es detenido por la policía tras descubrirse el cadáver de Dickie Greenleaf.

Esa misma postal volverá a aparecer de nuevo en la película una vez que ya ha asesinado a Dickie. Tom la utiliza para comprobar lo válida que es su imitación de la firma de Dickie. A nuestro protagonista, al igual que a Chris Wilton y a Macbeth, los mueve la ambición y no dejarán que nada se interponga en su camino hacia el éxito. En la película de Minghella se modifica el asesinato de Dickie, donde nos muestra a un Tom que, a pesar de dar muestras de su ambición por suplantar a Dickie, ejecuta el asesinato de manera impulsiva cuando este le dice que quiere que salga de su vida. En la obra original de Patricia Highsmith y en la película de René Clement no sucede así; el asesinato de Dickie es premeditado y planificado por Tom, y encuentra el momento adecuado para cometerlo durante un paseo en barca. Y no solamente comparten el asesinato por ambición, sino que también asesinarán a todo aquel que pueda perjudicarle y hacerle perder sus tan ansiados objetivos. En el caso de Macbeth, al predecir las brujas que su fiel amigo Banquo será padre de reyes, ordena

asesinarlo junto a su hijo e igualmente lo ordenará con MacDuff, también tras conocer a través de las brujas que representará un peligro para él “Macbeth, Macbeth, Macbeth: cuidado con MacDuff. Cuidado con el Barón de Fife” (Shakespeare, 1980, p. 166). Similar caso es el que ocurre con Chris en *Match Point*, el motivo para cometer su crimen no es otro que el de mantener su estatus adquirido.

Además de la ambición y el asesinato de una persona para suplantar su lugar, Tom Ripley y Macbeth también comparten arrepentimiento. Si bien el arrepentimiento de Macbeth no ocurre hasta una vez asumida su culpa y sentirse víctima de su propio crimen, el arrepentimiento de Tom lo sufre en el mismo momento en que ha ejecutado el asesinato de Dickie, incluso llega a recostarse junto al cuerpo inerte (Figura 69).



Figura 69. Fotograma de *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999).

El arrepentimiento también se manifiesta tras el asesinato de Peter Smith-Kingsley. Tom sufre mientras lo asesina y posteriormente, ya en su camarote, quedará pensativo con la mirada perdida. Esta es la escena que se muestra al inicio de la película. En cambio, sobre el asesinato de Freddie Miles apenas muestra arrepentimiento:

Se quedó contemplando el largo y pesado cuerpo de Freddie, con el abrigo hecho una pelota debajo del mismo, sin que él, Tom, se atreviera o tuviera fuerzas suficientes para enderezarlo, aunque le molestaba verlo. Una y otra vez, pensaba en lo triste, estúpida,

peligrosa e innecesaria que era aquella muerte, y cuán brutalmente injusta para el propio Freddie. Por supuesto, no resultaba imposible odiar a Freddie: un cochino y un egoísta que se había atrevido a despreciar a uno de sus mejores amigos (porque sin duda Dickie era uno de sus mejores amigos) solamente porque le sospechaba culpable de su desviación sexual [...] Bajó la vista hacia Freddie y con voz baja y llena de resentimiento dijo: - Freddie Miles, has sido víctima de tu propia mente retorcida. (Highsmith, 1993, pp. 147-148).

Epílogos análogos. Sin la pretendida felicidad



Figura 70. Fotogramas de *Match Point* (Allen, 2005) y *El talento de Mr. Ripley* (Minghella, 1999).

Nos encontramos con varias similitudes en los finales de *Match Point* y *El talento de Mr. Ripley*, así como veíamos anteriormente en *Un lugar en la cumbre*. Los protagonistas expresan de una manera similar lo que ha ocurrido con sus vidas. Por un lado, tenemos a Chris, quien tras regresar del hospital después del nacimiento de su hijo, no muestra ni un ápice de felicidad mientras su familia política lo celebra con champagne. Al contrario, se muestra alejado del resto de personas, mirando a través de la ventana con la mirada perdida, ausente y mostrando con su expresión un sentimiento de angustia por haber perdido a quien amaba (Figura 70). Ha quedado libre de castigo, pero el precio a pagar por su ambición le perseguirá siempre. Junto a esa imagen, el espectador escuchará por primera vez los últimos versos del aria *Una furtiva lágrima*, de *El elixir del amor* de Gaetano Donizetti, interpretada por Enrico Caruso.

Cielo! Si può morir!
Di più non chiedo, non chiedo.

¡Cielos! ¡se puede morir!
Más yo no pido, no pido.

Ah, cielo! Si può, Si può morir
Di più non chiedo, non chiedo.
Si può morir, Si può morir d'amor.

¡Ah Cielos! Se puede, se puede morir!
Más yo no pido, no pido.
Se puede morir, ¡Se puede morir de
amor.

En el caso de Tom Ripley, nos encontramos con el final más dramático de las tres versiones aquí comentadas. Ha embarcado rumbo a Grecia con Peter pretendiendo huir de lo ocurrido en Italia, buscando la felicidad en un nuevo lugar, pero en el barco también viaja Meredith Loge. Cuando vuelve al camarote de Peter, le propone que se queden allí dentro el resto de la travesía, pero Peter le comenta que lo ha visto con Marge, provocando que Ripley tenga que proteger de nuevo su coartada asesinándolo. Nuevamente debe matar a quien ama, al igual que con Dickie. Tras el asesinato, vuelve a su camarote y se queda sentado con la mirada perdida. Su rostro refleja el dolor por los actos cometidos. De nuevo nos muestra el director a Ripley reflejado en un espejo para simbolizar la dualidad de su personalidad. Además, esta imagen nos remite a la escena inicial de la película, que comenzaba mostrándonos ese mismo primer plano del protagonista con los títulos de crédito superpuestos y la voz over del protagonista: “Si pudiera volver atrás. Si pudiera borrarlo todo, empezando por mí mismo, empezando por una americana prestada” donde deja clara muestra de su arrepentimiento por lo ocurrido.

En la versión original, la novela de Highsmith, Tom no muestra ningún arrepentimiento al final, al contrario, es feliz por haber conseguido su objetivo sin ser descubierto por la policía. Cuando llega a su nuevo destino, Creta, finaliza la novela con la respuesta que le da al taxista: “A un hotel, por favor. Al mejor hotel. ¡Al mejor, al mejor!” (Highsmith, 1993, p. 286).

En la película *A pleno sol* nos encontramos con dos finales: el final propio de la película, donde se nos muestra cómo se descubre el cadáver de Dickie y la policía detiene a Tom y, sólo unos minutos antes, el director nos muestra otro final que, debido al contexto social de la época, no pudo implementar: justo en la misma escena donde la policía acude a buscar a Tom, él está tumbado en una hamaca a pleno sol

disfrutando de su nueva vida como Dickie -en esta adaptación se han omitido todas las referencias homosexuales de Tom e incluso tiene al final de la película un romance con Marge- y le pide a una camarera que le sirva: “Deme algo de beber. Lo mejor, lo mejor, lo mejor...” (Figura 71) referenciando la frase con la que termina la novela.



Figura 71. Fotograma de *A pleno sol* (Clement, 1960).

6. Conclusiones

Cada una de las obras de Woody Allen están llenas de referencias fruto de las influencias de sus artistas de cabecera. El estudio de cada una de las referencias e influencias encontradas en *Match Point* nos lleva a ver cómo el apasionado director realiza su trabajo para que un público de, al menos su mismo nivel cultural, pueda disfrutarlo aún más. En este estudio nos hemos querido centrar únicamente en su película londinense del año 2005 ya que abarca una multitud de estas, ya sean musicales, literarias, cinematográficas o pictóricas. Tal como se planteó en la introducción y en los objetivos, este trabajo se propuso profundizar en cada una de las referencias encontradas.

Respecto a las musicales, las referencias más representativas en esta película, principalmente verdinianas, generan una gran carga como parte de la narrativa audiovisual de la película. Tras analizar cada uno de estos fragmentos musicales, así como su conjunto global en combinación con las escenas donde han sido utilizadas, encontramos que esta elección no ha sido gratuita ni fruto del azar, sino que han seguido un riguroso proceso de selección. El haber escogido estos fragmentos y haberlos adaptado al guion o viceversa, demuestra un conocimiento arduo en la materia, por lo que la capacidad del director y sus respectivos asesores ha sido más que eficiente.

La música escogida evoluciona junto al guion, comenzando por la primera vez que acuden a la ópera a ver *La Traviata*, donde, en efecto, se produce ese día feliz “Un dì felice, eterea” para Chloe al conocer a Chris, pasando por la sensación que ha quedado en Chris tras su primer encuentro con Nola que vemos representado en *Rigoletto*, que canta al amor “por primera vez ha hecho palpitir mi corazón”. A partir de volver a encontrarse con Nola en la galería Tate Modern, la música se torna trágica con *Una furtiva lagrima* de *El elixir del amor*. Tras un paréntesis con la pasión de las relaciones con Nola donde volvemos a escuchar su *leitmotiv*, *Mi par d’udir ancora*, llega la maquinación para terminar con el problema de la doble relación: “Yo no sé si obtendré la gloria, pero la suerte la voy a tentar” cuando van a ver *Guillermo Tell* y la posterior reflexión de Chris en la cama sin poder dormir volviendo a la trágica voz de

Caruso entonando los versos de *Una furtiva lagrima*. El fatídico desenlace llega unido a las tragedias shakesperianas de *Otello*, donde *Desdémona rea!* conduce toda la escena del doble asesinato, y *Macbeth*, cuyo *O figli, o figli miei* acompaña la escena donde se deshace de las joyas y visita la comisaría. Al final, solo le queda un triste pensamiento mientras mira ausente por la ventana -quizás añorando a ese amor perdido o únicamente reflexionando sobre las acciones cometidas para mantener su estatus social-, ignorando a su hijo recién nacido y volviendo a su mente *Una furtiva lagrima*, a fin de cerrar el círculo con el que dio comienzo la historia y, de esta forma, crear un efecto que simule que toda la historia es un recuerdo que está teniendo Chris en ese momento.

Las grabaciones realizadas por Enrico Caruso a principios del siglo XX, fácilmente identificables por la baja calidad de la grabación al ser tan antiguas, corresponden a música diegética interior subjetiva (o música metadiegética, según la clasificación utilizada) del actor protagonista, es decir, esa música que está escuchando él en su pensamiento interior, como queda sin lugar a dudas demostrado en la escena en la galería Tate Modern cuando el fragmento que está escuchando de *El elixir del amor*, *Una furtiva lagrima*, se interrumpe bruscamente al encontrarse con Chloe y continua escuchándolo cuando nuevamente vuelve a quedarse solo. Otro ejemplo práctico para justificar nuestra conclusión ocurre la primera vez que escuchamos *Mia piccirella* de Salvatore Rosa. Ese *leitmotiv* del enamoramiento entre Chris y Chloe se muestra por primera vez cuando visitan juntos la ciudad de Londres, desde la Galería Saatchi hasta el Palacio de Buckingham, sin olvidar el Puente de Westminster. Justo tras esa escena, la música se interrumpe bruscamente al mostrar a la pareja hablando en el cine y al terminar esa escena y continuar la siguiente, en el apartamento de Chris, la música vuelve a seguir en el punto exacto donde se interrumpió para acompañar la escena. Igualmente es reseñable el momento donde escuchamos *O figli, o figli* y *Ah, la paterna mano* de *Macbeth* mientras arroja las joyas al río justo antes de ir a su cita en comisaría para el interrogatorio con los policías.

Tras comparar la ópera *Otello*, leer el libreto y visionar y analizar la escena de los asesinatos profundamente, llegamos a la conclusión de que toda la escena se ha realizado una vez que el fragmento musical ya estaba seleccionado y se ha adaptado a este, contando al espectador a la vez dos tramas distintas, la que se escucha y la

que se ve, interrelacionando cada momento entre ellas al estar sincronizados el diálogo entre Yago y Otelio con lo que está ocurriendo en la película.

En las incursiones realizadas a través de las obras de Tchaikovsky, la ópera escogida para la escena de *El talento de Mr. Ripley*, *Eugene Onegin*, está perfectamente sincronizada con la trama. Si al inicio de la película se veía a un Tom Ripley cuyo *leitmotiv* está situado en la música clásica -el *Concierto Italiano* BWV 971 y el aria nº 75 de *La pasión según San Mateo* BWV 244 de J.S. Bach son sus “acompañantes”-, se puede ver cómo la llegada a Italia y la amistad de Dickie transforman en jazz su *leitmotiv*. Tras el asesinato de Dickie y la asistencia a la función de *Eugene Onegin* se observa la vuelta a sus orígenes, con la vuelta del *Concierto Italiano* y la música religiosa, esta vez a través del *Stabat Mater* RV 621 de Antonio Vivaldi. La escena en la ópera muestra perfectamente cómo Ripley está viviendo el momento del asesinato viendo reflejada su vida e identificando a Dickie y a sí mismo como Eugene y Lenski. Asimismo, tras abordar el análisis del personaje Tom Ripley -tanto en su obra original como en sus adaptaciones cinematográficas- desde un punto de vista asociativo con Chris Wilton, constatamos los nexos comunes que enlazan a *Match Point* con *El talento de Mr. Ripley* como la ambición, facilidad de adaptación al medio, amoralidad, ejecución de asesinatos; así como el tratamiento de la música como hilo conductor de la trama. Sin obviar que el protagonista de *Match Point* comparte rasgos psicológicos, además de con Tom Ripley, con otros de los personajes referenciados en este estudio, como es el caso de Julien Sorel, protagonista de *Rojo y Negro* o Rodión Raskólnikov de *Crimen y castigo*.

Al igual que en *Match Point* donde la música representa el estado anímico del protagonista, es fundamental el papel que desempeña la música en la película de Minghella, aunque cada una tiene sus propias particularidades. En la película del director británico se utiliza música clásica, jazz y música compuesta por Gabriel Yared para crear tres vertientes: la clásica que representa la personalidad original de Tom, un individuo tradicional y organizado; la improvisación propia del jazz, identificado por Dickie, un personaje espontáneo y libre; y, por último, la música incidental creada por Yared que acompaña los pensamientos y el estado anímico de Tom.

Igualmente es significativa la asistencia de los protagonistas de ambas películas a representaciones de ópera: en sendos casos se utilizan los fragmentos que están

visualizando diegéticamente para dotar a la narrativa de un significado ampliado, capacitando al espectador melómano de un alcance mucho mayor donde la ópera se integra en la narrativa formando un único corpus.

La ambición es otro pilar fundamental en nuestros protagonistas. A través de la inclusión directa de *Macbeth* tanto en la película de Minghella como en la de Allen, se genera una conexión intertextual con la obra de Shakespeare. La misma ambición que lleva a Macbeth a ejecutar un regicidio para obtener la corona, es la que lleva a Chris y a Tom Ripley a asesinar con el fin de conseguir un status social superior que obtendrán sin importar los daños colaterales ocasionados.

La amoralidad y el arrepentimiento son dos nexos comunes entre los protagonistas: su falta de moralidad les permite realizar todo tipo de acciones, llegando a cometer el asesinato de las personas que más aman con el objetivo de conseguir -o proteger- el codiciado status social. El arrepentimiento posterior les frustra ya que no han conseguido obtener la felicidad anhelada a través de sus actos cometidos, arrepintiéndose de estos cuando ya no hay vuelta atrás. El cierre de ambas obras de Minghella y Allen constatan este arrepentimiento final.

Con la utilización de la *Obertura 1812* op.49 en *V de Vendetta* y en *El club de los poetas muertos* se ha podido confirmar cómo el significado que Tchaikovsky quiso dar a través de su obra más programática, donde relata detalladamente los pasos de la invasión de las tropas imperiales napoleónicas, desde la batalla inicial en Borodinó hasta su retirada de una devastada Moscú, incidiendo en el estado anímico del pueblo ruso -la preocupación inicial mostrada a través de la lenta melodía ejecutada por violoncelos y violas y el júbilo final con el *tutti* de la orquesta a un ritmo vertiginoso celebrando la retirada del ejército francés- así como creando intertextualidades con el himno nacional francés y el himno imperial ruso a fin de representar a los ejércitos en batalla, genera en su utilización una intertextualidad en la imagen fílmica representando la lucha y posterior victoria sobre el enemigo opresor, tintes heroicos de la melodía mediante. En *V de Vendetta* la utilización que se hace de esta obertura en los momentos cruciales de la película sirven para reivindicar la revolución que se lleva a cabo en esta, guiados en esta ocasión por la lucha de un único antihéroe en su afán de convencer al pueblo de la necesaria revolución y eliminación del sistema dictatorial.

A través de la utilización de *Pagliacci* de Leoncavallo en *Los intocables* de Eliot Ness podemos afirmar cómo el uso de un minúsculo fragmento es más que suficiente para añadir ese significado que el utilizar ópera aporta a la escena. En el ámbito opuesto, en *Misión imposible: Nación secreta* se utilizan más de 10 minutos de la ópera inacabada de Puccini, *Turandot*. Al utilizar la melodía de los versos más conocidos del aria *Nessun dorma* como *leitmotiv* de la relación entre Ethan Hunt e Ilsa Faust en cuatro momentos clave de la película, los personajes quedan automáticamente relacionados con los protagonistas de *Turandot*, si bien el personaje femenino no se corresponde con la princesa protagonista, sino con la sirvienta Liù, la que ofrece su vida a cambio de preservar la de Calaf, ciego por su atracción hacia Turandot como Ethan lo está a su trabajo.

Un antes y un después en *Match Point*, lo marca la escena de la casa de campo donde comienza el *affaire* entre Nola y Chris. En ella localizamos la influencia de la obra de Van Gogh y de Strindberg para realzar la escena en el medio rural y el comienzo de la nueva trama. Sitúa a los protagonistas en un paisaje referenciando *Campo de trigo con Cipreses* de Van Gogh mientras minutos antes se alude a la obra de Strindberg. Como hemos podido constatar, toda la película se ha rodado en la ciudad de Londres a excepción de las escenas rodadas en la casa de campo que constituyen un momento importante en la relación entre Nola y Chris. La primera vez que Chris acude a la casa de campo conoce a Nola y se deja ver la atracción que hay entre ambos; la segunda ocasión en que ambos se encuentran en la casa de campo es la escena que desemboca en su primer encuentro sexual; en la siguiente visita, Nola comunica por teléfono a Chris que está embarazada y tras esta, Chris coge el arma para cometer los crímenes. En el paseo bajo la lluvia en los jardines de la casa, el director fuerza la escena para que el encuentro entre los dos protagonistas ocurra en un paisaje perfectamente escogido para homenajear el cuadro citado de Van Gogh, ya que tanto él como Strindberg son dos de sus artistas de cabecera, utilizados en muchas de sus películas. Respecto a Strindberg, en sus obras *La señorita Julia*, *Crímenes y crímenes* y *Paria*, encontramos un significado que Woody Allen añade a su película a partir de ese momento, al igual que hace con fragmentos de ópera en otras escenas de esta. Desde ese momento, la trama de la película deja de centrarse en el arribismo del protagonista para combinar ese tema con la lucha de clases y el criminal sin castigo, las herencias más relevantes de la obra de Strindberg en la

película de Allen. Efectivamente así es como ocurre: Chris, el ambicioso arribista, no permitirá que lo aparten de la clase social acomodada en la que se encuentra, aunque para ello tenga que sacrificar su romance con Nola, ya que más que a esta, lo que realmente anhela es una posición social superior, llegando a cometer un triple crimen del que el único pago recaerá en su conciencia. *Crímenes y crímenes* y *Paria* están protagonizadas por unos personajes que han cometido crímenes y no han pagado por ellos, mientras que *La señorita Julia* narra la historia de las consecuencias de una relación entre distintas clases sociales. Es reseñable también como en *Paria* se muestra a dos tipos muy diferentes de personas: por un lado al que ha cometido un pequeño delito, ha pagado por él y aun así tiene remordimientos, el paria, y por otro lado al criminal que ha cometido un homicidio, no ha pagado por él y no tiene remordimientos, se cree por encima del bien y del mal, tal como Nietzsche definiría un superhombre⁴⁴.

Con las referencias a la obra de Strindberg, Allen recupera la visión misógina del dramaturgo sueco: todos los males del hombre son culpa de la mujer: ocurre en *La señorita Julia*, donde Juan es cortejado y obligado a someterse a Julia y es ella la que provoca la tragedia de la obra e igualmente en *Crímenes y crímenes*, donde Maurice es tentado por Henriette para abandonar a su hija e incluso desear que no hubiese nacido. En *Match Point*, el comportamiento de Chris es victimista: Nola lo seduce, se queda embarazada y tras su negativa a abortar, lo presiona para que abandone a su mujer, lo que conllevaría el abandono de su ansiada nueva clase social. Se muestra a un Chris al que no le queda otra opción que el asesinato de su amante, asesinato que realiza con sufrimiento y del que le quedan remordimientos; hecho que ha realizado obligado por Nola, única culpable de los hechos acontecidos.

A modo de cierre podemos añadir que la forma de visualizar una película difiere mucho al conocer las referencias e influencias que esta sugiere, si bien su desconocimiento no impide disfrutar de una obra, sí que esta no brillará tal como el director la ha concebido.

⁴⁴ Nietzsche y Strindberg, además de contemporáneos, mantenían una asidua correspondencia en la que se demuestra que compartían muchos pensamientos, como su misoginia y antisemitismo.

7. Bibliografía

1. Libros, artículos y webgrafía

ACLE VICENTE, D. (2015). *El cine como pensamiento. Concomitancias entre la filmografía de Woody Allen y la filosofía de Friedrich Nietzsche* (Tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca.

ALLEN, W. (2005). *Match Point. Guion cinematográfico*. Madrid: Espiral.

ARREGUI, J.P. (2008). Ilusión perentoria y realidad imaginaria: apuntes en torno a Verdi y la escenografía (II). *Boletín de Arte* Nº 26-27. Málaga: Universidad de Málaga.

AZZAN GÓMEZ, M. (2011). *La música en el cine de Ingmar Bergman* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca.

BATLLE CAMINAL, J. (2015). *Misión Imposible. Nación secreta: Sin pinchazos*. Recuperado el 12 de enero de 2020 de <https://www.lavanguardia.com/cine/20150807/54434804182/mision-imposible-nacion-secreta-critica-de-cine.html>

BERMÚDEZ CUBAS, Y. (2014). *La música clásica preexistente en el cine ambientando en la segunda mitad del siglo XVIII. Usos estéticos, tópicos y anacronismos* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad Ramón Llull.

CABELLO BUSTOS, M.J. (2020). Influencias y presencias literarias en el cine de Woody Allen. El caso de Match Point. En Cabrera Collazo, R.L. (ed) *Rumbos atrevidos, pero necesarios: Conversaciones entre innovación, arte y creatividad*. Madrid: GKA Ediciones, pp. 219-225.

CABELLO BUSTOS, M.J. (2020). Match Point (Allen, 2005): a propósito del Tom Ripley de Patricia Highsmith en *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 20 (2020), pp. 387-412.

CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- CENTENO OSORIO, J.L. (2016). *La música de Ligeti y Penderecki en 2001: Una odisea del espacio y El resplandor de Stanley Kubrick* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Valladolid.
- CITRON, M.J. (2010). *When opera meets film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y del sonido*. Barcelona: Paidós.
- CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- CHION, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- DE MIGUEL ZAMORA, M. (2014). *La red urbana de Woody Allen. Análisis del espacio narrativo cinematográfico* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- DÍAZ CERRO, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual* (Tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas.
- DOSTOIEVSKI, F.M. (1982). *Crimen y castigo*. Barcelona: Editorial Planeta.
- DOSTOIEVSKI, F.M. (2012). *Los hermanos Karamazov*. Madrid: Editmat Libros.
- DREISER, T. (2005). *Una tragedia americana (An American Tragedy)*. Madrid: Santillana.
- FALSETTO, M. (2013). *Anthony Minghella. Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- FONTE, J. (2012). *Woody Allen. Escritor y cineasta*. Madrid: La Página Ediciones.
- FREUD, S. (1981). *Obras completas. Tomo III*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

- GARCIA BARRERO, M. (2015). *Parábasis, Monólogo y Stand-up comedy en la obra cinematográfica de Woody Allen* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- GAUDREAULT, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GORBMAN, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative film music*. Indiana: Indiana University Press.
- HERMOSO, B. (2019). *Woody Allen: Una vez muerto, como si tiran mis películas al mar. La posteridad me importa un pito*. Recuperado el 8 de mayo de 2020 de https://elpais.com/elpais/2019/09/20/eps/1568992020_403300.html
- HIGHSMITH, P. (1993). *A pleno sol*. Barcelona: RBA Editores.
- HUGO, V. (2000). *El rey se divierte*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- HUXLEY, A. (2000). *Un mundo feliz (Brave New World)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- IMDB. *Internet Movie Database*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.imdb.com>
- JOE, J. & THERESA R. (eds) (2002). *Between opera and cinema*. New York: Routledge.
- JOE, J. (2013). *Opera as soundtrack*. Farham: Ashgate Publishing Limited.
- JOE, J. & GILMAN, S.L. (2018). *Wagner y el cine. De las películas mudas a la saga de Star Wars*. Madrid: Fórcola Ediciones.

- KLEINBURG, G. [9 de marzo de 2016]. *Charla introductoria de Gerardo Kleinburg a la ópera «Turandot» de Giacomo Puccini*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yACY0DrbXJo>
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LAX, E. (2008). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Random House Mondadori.
- MARCO, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.
- MARTÍNEZ GARCÍA, C. (2015). Estudio analítico de la música de *El paciente inglés* en el marco de narrativa musical cinematográfica (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- MARTÍN TRIANA, J.M. (1998). *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza Editorial.
- MICHELS, U. (2003). *Atlas de la música, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- MICHELS, U. (2003). *Atlas de la música, 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- MINGHELLA, A. (2000). *The talented Mr. Ripley: Screenplay*. Londres: Methuen Drama.
- MOORE, A. y LLOYD, D. (2005). *V de Vendetta*. Barcelona: Planeta Deagostini.
- MOTAZEDIAN, T. (2016). *To key or not to key. Tonal design in Film Music* (Tesis doctoral). New Haven: Universidad de Yale.
- N.D. (2018). *MATCH POINT Filming Locations*. Recuperado el 15 de septiembre de 2019 de <http://www.woodyallenpages.com/2018/03/match-point-filming-locations-london-reading-uk/>
- NEW GROVE DICTIONARY. Consultado por última vez el 15 de mayo de 2020 de <https://www.oxfordmusiconline.com>
- NIETO, J. (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

OPERABASE. Consultado por última vez el 20 de febrero de 2020 de <http://www.operabase.com>

ORWELL, G. (1995). 1984. Madrid: RBA Editores.

PLANTINGA, L. (1992). *La música romántica*. Madrid: Ediciones AKAL.

POLUYKO, K. (2011). Alternative Music: Jazz and the Performative Resignification of Identity in Anthony Minghella's *The Talented Mr. Ripley* en *The Journal of Men's Studies*, Vol. 19, Nº 1. MSP.

POYATO SÁNCHEZ, P. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

POYATO SÁNCHEZ, P. (2015). *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid: Editorial Síntesis.

RADIGALES, J. (2005). La ópera en el cine: afinidades electivas. En Olarte Martínez, M. (ed) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

RADIGALES, J. (2015). *La música en el cine*. Barcelona: Oberta UOC Publishing SL.

RADIGALES, J. & VILLANUEVA, I. (2019). *Ópera en pantalla. Del cine al streaming*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ROMERO, A.J. (2013). *V de Vendetta: viñetas revolucionarias*. Recuperado el 16 de octubre de 2019 de <http://huelva24.com/art/41320/v-de-vendetta-vinetas-revolucionarias>

RUIZ RUIZ, L.A. (2013). *Secularización, hermenéutica y posmodernidad: el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo, el psicoanálisis y la deconstrucción* (Tesis doctoral). Logroño: Universidad de La Rioja.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

SÉGUR, P. (2010). *La derrota de Napoleón en Rusia*. Barcelona: Duomo.

- SHAKESPEARE, W. (1980). *Hamlet / Macbeth*. Barcelona: Editorial Planeta.
- SHAKESPEARE, W. (1981). *El rey Lear / Othello*. Barcelona: Editorial Planeta.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- STEBLIN, R. (1995). Historia de la caracterización de las tonalidades en el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX en *Quodlibet* nº 33. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- STENDHAL (2009). *Rojo y negro*. Madrid: Aldevara.
- STRINDBERG, A. (1982). *Teatro escogido*. Madrid: Alianza Editorial.
- STRINDBERG, A. (1983). *Teatro Contemporáneo II*. Barcelona: Bruguera.
- SÓFOCLES (1992). *Edipo en Colono*. Madrid: Ediciones clásicas.
- TÉLLEZ, J.L. (2015). *José Luis Téllez analiza Rigoletto*. Recuperado el 7 de abril de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=tup5i0Gw2ic>
- TOLSTÓI, L.N. (2011). *Guerra y paz*. Barcelona: El Aleph Editores.
- VAN GOGH, V. (2003). *Cartas a Theo*. Barcelona: Idea Books S.A.
- WILSON, A. (2010). *Beautiful shadow: A life of Patricia Highsmith*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc.
- WYNTER, D.E. y SZLEZÁK, K.S. (2015). *Referentiality and the Films of Woody Allen*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- XALABARDER, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. LibrosEnRed.
- XALABARDER, C. (2013). *El guion musical en el cine*. Barcelona: Createspace.

2. Partituras y libretos

ADAMI, G. & SIMONI, R. (s.f.). *Libreto de Turandot*. Recuperado el 24 de noviembre de 2019 de <http://www.kareol.es/obras/turandot/acto1.htm>

BOITO, A. (s.f.). *Libreto de Otello*, Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/oteloverdi/otelo.htm>

CARRÉ, M. y CORMON, E. (s.f.). *Libreto de Los pescadores de perlas*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/lospescadoresdeperlas/pescador.htm>

ÉTIENNE DE JOUY, V. y FLORENT BIS, H. (s.f.). *Libreto de Guillermo Tell*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/guillermotell/guillermo.htm>

JOUY, E. & FLORENT, H.L. (s.f.). *Libreto de Guillermo Tell*. Recuperado el 24 de marzo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/guillermotell/guillermo.htm>

LEONCAVALLO, R. (s.f.). *Libreto de Pagliacci*. Recuperado el 15 de diciembre de 2019 de <http://www.kareol.es/obras/payasos/payasos.htm>

MENDELSSOHN, F. (1968). *III Symphonie A minor (Écossaise)*. Paris: Heugel et cie.

PIAVE, F.M. (s.f.). *Libreto de La Traviata*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/latraviata/traviata.htm>

PIAVE, F.M. y MAFFEI, A. (s.f.). *Libreto de Macbeth*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/macbeth/macbeth.htm>

PIAVE, F.M (s.f.). *Libreto de Rigoletto*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/rigoletto/rigoletto.htm>

PUCCINI, G. (1977). *Turandot* [Partitura]. Italia: G. Ricordi & C.

ROMANI, F. (s.f.). *Libreto de El elixir del amor*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de <http://www.kareol.es/obras/elixir/elixir.htm>

TCHAIKOVSKY, P.I. (2015). *Obertura 1812* [Partitura]. Recuperado el 2 de diciembre de 2019 de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/403720/rfna>

TCHAIKOVSKY, P.I. y SHILOVSKY, K.S. (1993). *Eugene Onegin* [Partitura]. Londres: Richard Schauer Music Publishers.

TCHAIKOVSKY, M. & SHILOVSKI, K.S. (s.f.). *Libreto de Eugene Onegin*. Recuperado el 24 de noviembre de 2019 de <http://www.kareol.es/obras/eugenioonegin/acto1.htm>

VERDI, G. (1986). *Otello in Full Score*. Nueva York: Dover Publications Inc.

WEBBER, A.L. y ZIPPEL, D. (2004). Libreto de *The woman in white*. Recuperado el 5 de junio de 2020 de https://issuu.com/musikundbuehne/docs/woman_in_white_libretto_english_up

Anexos

1. Filmografía

- ABRAMS, J.J., CRUISE, T., BURK, B., ELLISON, D. GRANGER, D., GOLDBERG, D. (Productores) y McQUARRIE, C. (Director). (2015). *Mission: Impossible – Rogue Nation* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures
- ANZARUT, R., WOOLF, J., WOOLF, J. (Productores) y CLAYTON, J. (Director). (1959). *Room at the top* [Película]. Reino Unido: Remus Films.
- ARONSON L., WILEY G., DARWIN L. (Productores) y ALLEN, W. (Director). (2005). *Match Point* [Película]. Reino Unido: BBC Films.
- HAFT, S., WITT, P.J., THOMAS, T. (Productores) y WEIR, P. (Director). (1989). *Deads Poets Society* [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.
- HARTWICK, R., LINSON A. (Productores) y DE PALMA, B. (Director). (1987). *The Untouchables* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- HORBERG W., STERNER, T. (Productores) y MINGHELLA, A. (Director). (1999). *The talented Mr. Ripley* [Película]. Estados Unidos: Miramax & Paramount Pictures.
- LOMBARDO, G., HAKIM, R, HAKIM. R. (Productores) y CLÉMENT, R. (Director). (1960). *Plein soleil* [Película]. Francia: Regia Films.
- MOFFAT, I., STEVENS, G. (Productores) y STEVENS, G. (Director). (1951). *A place in the sun* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- ROLLINS, J. y JOFFE, CH. H., (Productores) y ALLEN, W. (Director). (1989). *Crimes and Misdemeanors* [Película]. Estados Unidos: Orion.
- SILVER, J., HILL, G., WACHOWSKI, La., WACHOWSKI, Li. (Productores) y McTEIGUE, J. (Director). (2005). *V for Vendetta* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

2. Grabaciones de ópera

BIZET, G. (Compositor), NOSEDA, G. (Director). (2015). *Les pêcheurs de perles* (*Los pescadores de perlas*) [Ópera]. Nueva York: Warner Classics.

DONIZETTI, G. (Compositor), Schenk, O. (Director). (2005). *El elixir del amor* [Ópera]. Viena: Virgin.

LEONCAVALLO, R. (Compositor), SLATKIN, L. (Director). (2002). *Pagliacci* [Ópera]. Estados Unidos: Warner Classics.

PUCCINI, G. (Compositor), MEHTA, Z. (Director). (1999). *Turandot. En la ciudad prohibida de Beijing* [Ópera]. Alemania: BMG Classics.

ROSSINI, G. (Compositor), MUTI, R. (Director). (1991). *Guglielmo Tell* [Ópera]. Milán: Brilliant.

TCHAIKOVSKY, P.I. (Compositor), GERGIEV, V. (Director). (2014). *Eugene Onegin* [Ópera]. Alemania: Deutsche Grammophon.

VERDI, G. (Compositor), RIZZI, C. (Director). (2005). *La Traviata* [Ópera]. Munich: Unitel.

VERDI, G. (Compositor), PRITCHARD, J. (Director). (1972). *Macbeth* [Ópera]. Londres: Arthaus Music.

VERDI, G. (Compositor), SOLTI, G. (Director). (1992). *Otello* [Ópera]. Londres: Covent Garden Pioneer.

VERDI, G. (Compositor), FRIZZA, R. (Director). (2017). *Rigoletto* [Ópera]. Barcelona: Les films Jack Fébus.

VERDI, G. (Compositor), BÖSCH, D. (Director). (2017). *Il Trovatore* [Ópera]. Londres: Royal Opera House Covent Garden Production.

3. Fichas técnico-artísticas

Ficha técnico-artística de Match Point

MEDUSA FILM
PRESENTA

Passion
Temptation
Obsession

Brian Cox
Matthew Goode
Scarlett Johansson
Emily Mortimer
Jonathan Rhys Meyers
Penelope Wilton

Written and Directed by
Woody Allen

**MATCH
POINT**

BBC FILMS and THEMA PRODUCTION SA PRESENTS A JADA PRODUCTION "MATCH POINT" STARRING BRIAN COX MATTHEW GOODE SCARLETT JOHANSSON
EMILY MORTIMER JONATHAN RHYNS MEYERS PENELOPE WILTON GASTROS JULIET TAYLOR GAIL STEVENS C.C.B. PATRICIA KERRIGAN DICERTO
COSTUME DESIGNER JILL TAYLOR EDITOR ALISA LEPSIELTER PRODUCTION DESIGNER JIM CLAY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY REMI ADERFARASIN S.C.D. CO-EXECUTIVE PRODUCERS
JACK ROLLINS CHARLES H. JOFFE EXECUTIVE PRODUCERS STEPHEN TENENBAUM CO-PRODUCERS HELEN ROBIN NICKY KENTISH BARNES PRODUCED BY LETTY ARONSON
GARETH WILEY LUCY DARWIN WRITTEN AND DIRECTED BY WOODY ALLEN

www.medusa.it

MEDUSA

TÍTULO ORIGINAL: Match Point

AÑO: 2005

DURACIÓN: 124 minutos

PAÍS: Reino Unido / Irlanda / Luxemburgo

GÉNERO: Drama

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: Woody Allen

PRODUCCIÓN: Gareth Wiley, Letty Aronson, Lucy Darwin, Stephen Tenenbaum

PRODUCTORA: BBC Films, Invicta Capital, Thema Production, Jada Productions, Kudu Films, Bank of Ireland

GUIÓN: Woody Allen

MÚSICA: Giuseppe Verdi, Antonio Carlos Gomez, Georges Bizet, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Andrew Lloyd Webber

FOTOGRAFÍA: Remi Adefarasin

MONTAJE: Alisa Lepselter

REPARTO:

Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers)

Mr. Townsend (Alexander Armstrong)

Estate Agent (Paul Kaye)

Tom Hewett (Matthew Goode)

Alec Hewett (Brian Cox)

Eleanor Hewett (Penelope Wilton)

Chloe Hewett Wilton (Emily Mortimer)

Actores en '*La Traviata*' (Janis Kelly y Alan Oke)

Jugador de Ping-Pong (Mark Gatiss)

Nola Rice (Scarlett Johansson)

Waiter (Philip Mansfield)

Rod Carver (Simon Kunz)

Alan Sinclair (Geoffrey Streatfeild)

Actriz en '*Rigoletto*' (Mary Hegarty)

John the Chauffeur (John Fortune)

Henry (Rupert Penry-Jones)

Telephone Operator (Patricia Whymark)

Custodian (Anthony O'Donnell)
Heather (Miranda Raison)
Carol (Rose Keegan)
Samantha (Zoe Telford)
Mrs. Eastby (Margaret Tyzack)
Amigos de los Hewett (Scott Handy y Emily Gilchrist)
Margaret (Selina Cadell)
Nola's Co-Worker (Georgina Chapman)
Ian (Colin Salmon)
Policeman (Toby Kebbell)
Detective Parry (Steve Pemberton)
Inspector Dowd (Ewen Bremner)
Detective Banner (James Nesbitt)

PREMIOS

- Oscars: Nominada a Mejor guion original
- Globos de Oro: Nominada a Mejor película, Mejor actriz de reparto (Scarlett Johansson), Mejor director y Mejor guion
- Goya: Ganadora de Mejor película extranjera
- César: Nominada a Mejor película extranjera
- Turia: Ganadora de Mejor película extranjera
- Sur: Ganadora de Mejor película extranjera
- National Board of Review: Mejor Película del Año
- Dallas-Fort Worth Film Critics Association: Nominada a Mejor Actriz de Reparto (Scarlett Johansson)
- St. Louis Gateway Film Critics Association: Nominada a Mejor Película, Mejor Director y Mejor Guion.
- Chicago Film Critics Association: Nominada a Mejor Actriz de Reparto (Scarlett Johansson)
- Utah Film Critics Association: Nominada a Mejor Director
- Online Film Critics Society: Nominada a Mejor Guion Original
- Premios del Círculo de Críticos Cinematográficos de España: Nominada a Mejor Película Extranjera

- Premios David di Donatello: Ganadora de Mejor Película Europea
- Premios Adircae: Ganadora de Mejor Película Extranjera
- Premios Edgar Allan Poe: Nominada a Mejor Guion de Película
- Premios Sant Jordi: Ganadora de Mejor Película Extranjera
- Golden Trailer Awards: Ganadora de Mejor Thriller
- Premios del Sindicato de Críticos de Cine de Rusia: Nominada a Mejor Película Extranjera
- Premios Golden Eagle: Nominada a Mejor Película Extranjera
- Premios Robert Festival: Nominada a Mejor Película Americana
- Premios del Sindicato de Periodistas de Cine de Italia: Nominada a Mejor Director No europeo

PRESUPUESTO: 15.000.000 \$

RECAUDACIÓN: 87.989.926 \$

Ficha técnico-artística de Delitos y faltas



TÍTULO ORIGINAL: Crimes and Misdemeanors

AÑO: 1989

DURACIÓN: 104 minutos

PAÍS: Estados Unidos

GÉNERO: Drama-Comedia

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: Woody Allen

PRODUCCIÓN: Robert Greenhut, Charles H. Joffe, Thomas A. Reilly, Helen Robin
y Jack Rollins

PRODUCTORA: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions

GUIÓN: Woody Allen

MÚSICA: Cole Porter, Edward Ward, Vernon Duke, Vincent Youmans, Hilton Ruiz,
Mildred & Patty Hill, Ben Bernie & Maceo Pinkard, Jacques Press, Irving Berling,
Jimmy McHugh, Victor Young, Gene de Paul, Guy d'Hardelot, Roger Wolfe Kahn
& Joseph Meyer, Noël Coward, Xabier Cugat & Rafael Angulo, Jimmy Van
Heusen, Sammy Fain, J.S. Bach y Franz Schubert

FOTOGRAFÍA: Sven Nykvist

MONTAJE: Susan E. Morse

REPARTO:

Bill Bernstein (Testimonial Speaker)

Martin Landau (Judah Rosenthal)

Claire Bloom (Miriam Rosenthal)

Stephanie Roth Haberle (Sharon Rosenthal)

Gregg Edelman (Chris)

George J. Manos (Photographer)

Anjelica Huston (Dolores Paley)

Woody Allen (Cliff Stern)

Jenny Nichols (Jenny)

Joanna Gleason (Wendy Stern)

Alan Alda (Lester)

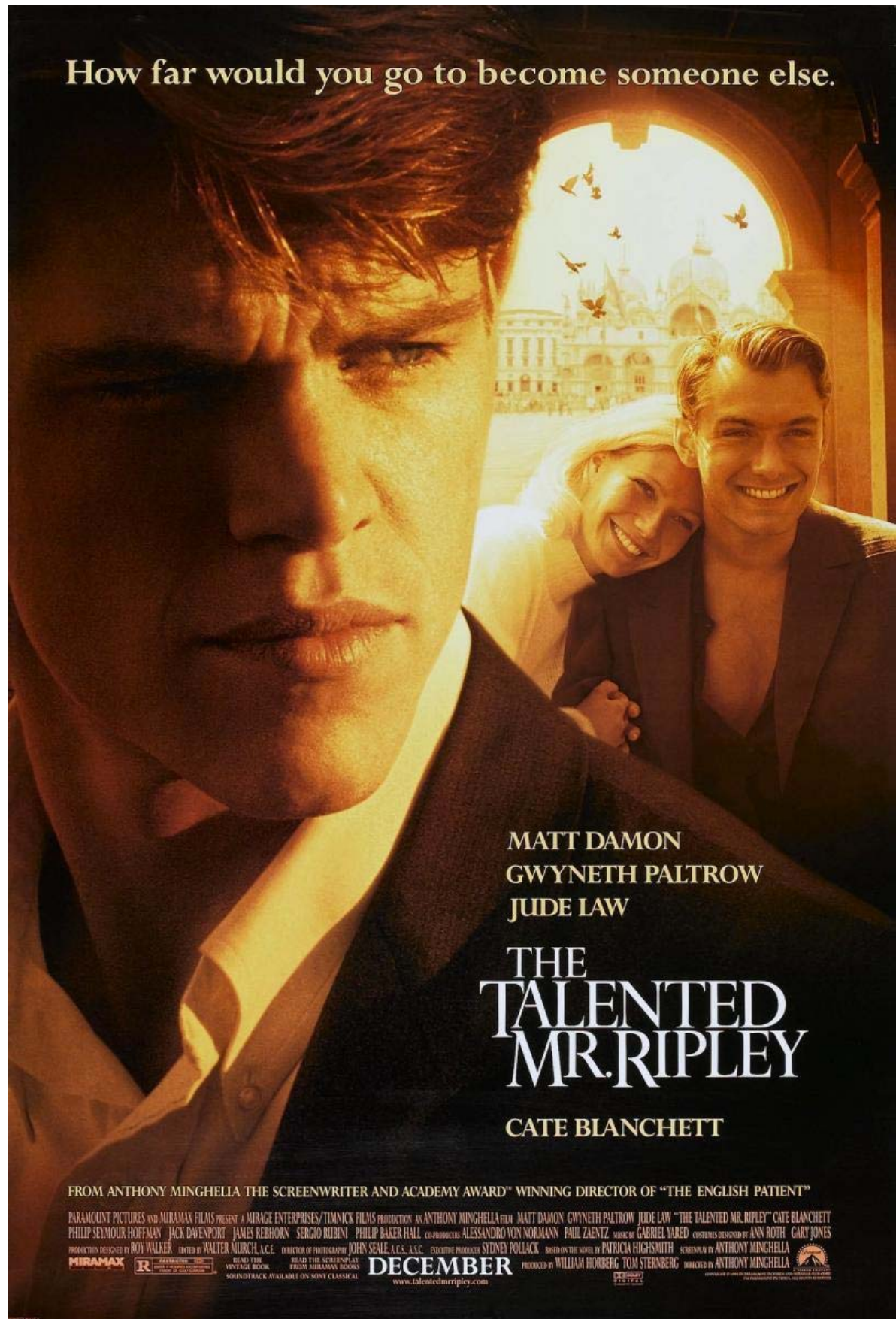
Sam Waterston (Ben)

Zina Jasper (Carol)

Dolores Sutton (Judah's Secretary)
Joel Fogel (T.V. Producer)
Donna Castellano (T.V. Producer)
Thomas Crowe (T.V. Producer)
Mia Farrow Halley (Reed)
Martin Bergmann (Professor Louis Levy)
Caroline Aaron (Barbara)
Kenny Vance (Murray)
Jerry Orbach (Jack Rosenthal)
Jerry Zaks (Man on Campus)
Barry Finkel (T.V. Writer)
Steve Maidment (T.V. Writer)
Naydia Sanford (Alva)
Chester Malinowski (Hit Man)
Stanley Reichman (Stanley - Chris' Father)
Rebecca Schull (Chris' Mother)
David S. Howard (Sol Rosenthal)
Garrett Simowitz (Young Judah)
Frances Conroy (House Owner)
Anna Berger (Aunt May)
Sol Frieder (Seder Guest)
Justin Zaremby (Seder Guest)
Marvin Terban (Seder Guest)
Hy Anzell (Seder Guest)
Sylvia Kauders (Seder Guest)
Victor Argo (Detective)
Lenore Loveman (Wedding Guest)
Nora Ephron (Wedding Guest)
Sunny Keyser (Wedding Guest)
Merv Bloch (Wedding Guest)
Nancy Arden (Wedding Guest)
Thomas L. Bolster (Wedding Guest)
Myla Pitt (Wedding Guest)
Robin Bartlett (Wedding Guest)

Grace Phillips (Bride)
Randy Aaron Fink (Groom)
Joel Y. Zion (Rabbi)
Major Holley (Jazz Band)
Walt Levinsky (Jazz Band)
George Masso (Jazz Band)
Charles Miles (Jazz Band)
Derek Smith (Jazz Band)
Warren Vaché (Jazz Band)
Pete Antell (Wedding Band)
Anthony Gorruso (Wedding Band)
Gary Allen Meyers (Wedding Band)
Lee Musiker (Wedding Band)
Tony Sotos (Wedding Band)
Tony Tedesco (Wedding Band)

Ficha técnico-artística de El talento de Mr. Ripley



TÍTULO ORIGINAL: The Talented Mr. Ripley

AÑO: 1999

DURACIÓN: 139 minutos

PAÍS: Estados Unidos

GÉNERO: Thriller

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: Anthony Minghella

PRODUCCIÓN: Steve E. Andrews, Lydia Dean Pilcher, William Horberg, Sydney Pollack, Tom Sternberg, Alessandro von Norman, Paul Zaentz

PRODUCTORA: Miramax, Paramount Pictures, Mirage Enterprises y Timnick Films

GUIÓN: Anthony Minghella

MÚSICA: Gabriel Yared, Anthony Minghella, Ludwig van Beethoven, J.S. Bach, P.I. Tchaikovsky, Antonio Vivaldi, Chet Baker, The Mancuso Brothers, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Giuseppe Fanciulli, Renato Carosone & Nicola Salerno, Bobby Timmons, Richard Rogers & Lorenz Hart, Eden Ahbez, Sonny Rollins, Guy Barker, Mack Gordon & Harry Revel, Don Raye & Gene de Paul, Miles Davis, W.S. Gilbert & A. Sullivan, William Lee & Harris Weston

FOTOGRAFÍA: John Seale

MONTAJE: Walter Murch

REPARTO:

Matt Damon (Tom Ripley)

Gwyneth Paltrow (Marge Sherwood)

Jude Law (Dickie Greenleaf)

Cate Blanchett (Meredith Logue)

Philip Seymour Hoffman (Freddie Miles)

Jack Davenport (Peter Smith-Kingsley)

James Rebhorn (Herbert Greenleaf)

Sergio Rubini (Inspector Roverini)

Philip Baker Hall (Alvin MacCarron)

Celia Weston (Aunt Joan)

Fiorello (Fausto)

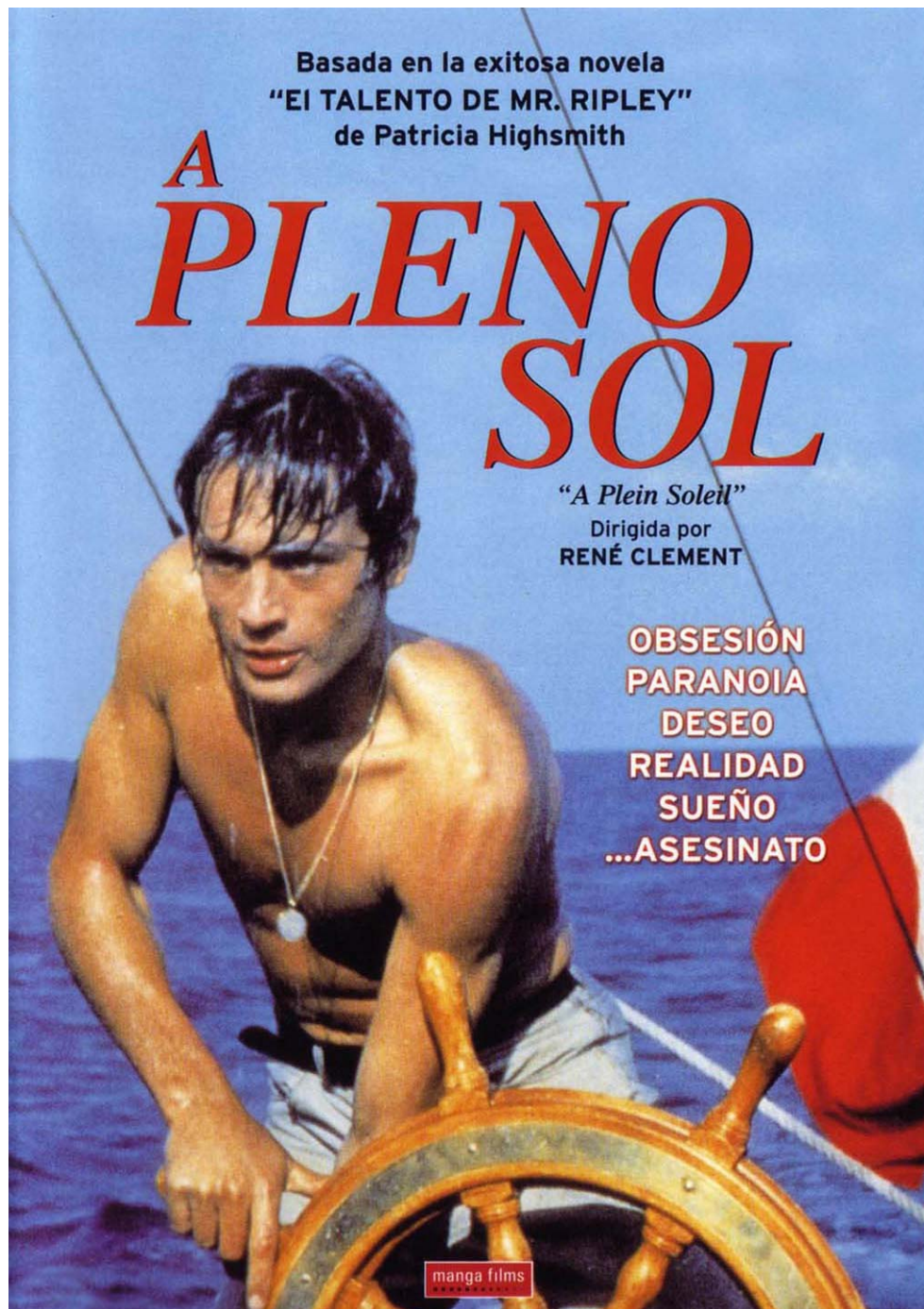
Stefania Rocca (Silvana)

Ivano Marescotti (Colonnello Verrecchia)

Anna Longhi (Signora Buffi)
Alessandro Fabrizi (Sergeant Baggio)
Lisa Eichhorn (Emily Greenleaf)
Gretchen Egolf (Fran)
Jack Willis (Greenleaf Chaffeur)
Frederick Alexander Bosche (Fran's Boyfriend)
Dario Bergesio (Police Officer)
Larry Kaplan (Uncle Ted)
Claire Hardwick (Gucci Assistant)
Antonio Prester (American Express Clerk)
Lorenzo Mancuso (Bus Driver)
Onofrio Mancuso (Priest)
Massimo Reale (Immigration Officer)
Emanuele Carucci Viterbi (American Express Clerk)
Caterina Deregibus (Dahlia)
Silvana Bosi (Ermelinda)
Gianfranco Barra (Desk Manager Aldo)
Renato Scarpa (Tailor)
Deirdre Lovejoy (Fighting Neighbor)
Brian Tarantina (Fighting Neighbor)
Guy Barker (Trumpet Napoli Jazz Septet))
Bernardo Sassetti (Piano (Napoli Jazz Septet))
Perico Sambeat (Alto Sax (Napoli Jazz Septet))
Gene Calderazzo (Drums (Napoli Jazz Septet))
Joseph Lepore (Double Bass (Napoli Jazz Septet))
Rosario Giuliuni (Tenor Sax (Napoli Jazz Septet))
Eddy Palermo (Electric Guitar (Napoli Jazz Septet))
Byron Wallen (Cornet (San Remo Jazz Sextet))
Pete King (Alto Sax (San Remo Jazz Sextet))
Clark Tracey (Drums (San Remo Jazz Sextet))
Jean Toussaint (Tenor Sax (San Remo Jazz Sextet))
Geoff Gascoyne (Bass (San Remo Jazz Sextet))
Carlo Negroni (Piano (San Remo Jazz Sextet))
Beppe Fiorello (Silvana's Fiancé)

Marco Quaglia (Silvana's Brother)
Alessandra Vanzì (Silvana's Mother)
Marco Rossi (Photographer)
Roberto Valentini (Onegin)
Francesco Bovino (Lensky)
Stefano Canettieri (Zaretsky)
Marco Foti (Guillot)
Ludovica Tinghi (Prometida de Fausto)
Nicola Pannelli (Camarero del Café Dinelli)
Paolo Calabresi (Customs Officer)
Pietro Ragusa (Record Store Owner)
Simone Empler (Boy Singer)
Gianluca Secci (Policeman)
Manuel Ruffini (Policeman)
Pierpaolo Lovino (Policeman)
Roberto Di Palma (San Remo Hotel Desk Clerk)

Ficha técnico-artística de A pleno sol



TÍTULO ORIGINAL: Plein Soleil

AÑO: 1960

DURACIÓN: 118 minutos

PAÍS: Francia

GÉNERO: Thriller

IDIOMA: Francés

DIRECCIÓN: René Clément

PRODUCCIÓN: Raymond Hakim, Robert Hakim y Goffredo Lombardo

PRODUCTORA: Robert et Raymound Hakim, Paris Film, Paritalia y Titanus

GUIÓN: René Clément y Paul Gégauff

MÚSICA: Nino Rota

FOTOGRAFÍA: Henri Decaë

MONTAJE: Françoise Javet

REPARTO:

Alain Delon (Tom Ripley)

Marie Laforêt (Marge Duval)

Maurice Ronet (Philippe Greenleaf)

Erno Crisa (Inspector Ricordi)

Frank Latimore (O'Brien)

Billy Kearns (Freddy Miles)

Ave Ninchi (Signora Gianna)

Viviane Chantel (The Belgian lady)

Nerio Bernardi (Agency Director)

Barbel Fanger (Mr. Greenleaf)

Lily Romanelli (Housekeeper)

Nicolas Petrov (Boris)

Elvire Popesco (Mrs. Popova)

Ficha técnico-artística de Un lugar en el sol



TÍTULO ORIGINAL: A place in the sun

AÑO: 1951

DURACIÓN: 122 minutos

PAÍS: Estados Unidos

GÉNERO: Drama

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: George Stevens

PRODUCCIÓN: Ivan Moffat y George Stevens

PRODUCTORA: Paramount Pictures

GUIÓN: Patrick Kearney, Michael Wilson y Harry Brown

MÚSICA: Franz Waxman

FOTOGRAFÍA: William C. Mellor

MONTAJE: William Hornbeck

REPARTO:

Montgomery Clift (George Eastman)

Elizabeth Taylor (Angela Vickers)

Shelley Winters (Alice Tripp)

Anne Revere (Hannah Eastman)

Keefe Brasselle (Earl Eastman)

Fred Clark (Bellows)

Raymond Burr (Dist. Atty. R. Frank Marlowe)

Herbert Heyes (Charles Eastman)

Shepperd Strudwick (Anthony Vickers)

Frieda Inescort (Mrs. Ann Vickers)

Kathryn Givney (Louise Eastman)

Walter Sande (Art Jansen - George's Attorney)

Ted de Corsia (Judge R.S. Oldendorff)

John Ridgely (Coroner)

Lois Chartrand (Marsha)

Paul Frees (Rev. Morrison)



TÍTULO ORIGINAL: Room at the Top

AÑO: 1959

DURACIÓN: 117 minutos

PAÍS: Reino Unido

GÉNERO: Drama

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: Jack Clayton

PRODUCCIÓN: Raymond Anzarut, James Woolf y John Woolf

PRODUCTORA: Romulus Films y Remus

GUIÓN: Neil Paterson

MÚSICA: Felix Mendelssohn y Johann Strauss

FOTOGRAFÍA: Freddie Francis

MONTAJE: Ralph Kemplen

REPARTO:

Simone Signoret (Alice Aisgill)

Laurence Harvey (Joe Lampton)

Heather Sears (Susan Brown)

Donald Wolfitt (Mr. Brown)

Donald Houston (Charles Soames)

Hermione Baddeley (Elspeth)

Allan Cuthbertson (George Aisgill)

Raymond Huntley (Mr. Hoylake)

John Westbrook (Jack Wales)

Ambrosine Phillpotts (Mrs. Brown)

Richard Pasco (Teddy)

Beatrice Varley (Aunt)

Delena Kidd (Eva)

Ian Hendry (Cyril)

April O'Rich (Mavis)

Mary Peach June (Samson)

Anthony Newlands (Bernard)

Avril Elgar (Miss Gilchrist)

Thelma Ruby (Miss Breith)

Paul Whitsun-Jones (Laughing Man at Bar)

Derren Nesbitt (Thug in Fight On Tow Path)

Ficha técnico-artística de Los intocables de Eliot Ness



TÍTULO ORIGINAL: The Untouchables

AÑO: 1997

DURACIÓN: 119 minutos

PAÍS: Estados Unidos

GÉNERO: Drama criminal

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: Brian de Palma

PRODUCCIÓN: Raymond Hartwick y Art Linson

PRODUCTORA: Paramount Pictures

GUIÓN: David Mamet

MÚSICA: Ennio Morricone, Ruggero Leoncavallo y Duke Ellington

FOTOGRAFÍA: Stephen H. Burum

MONTAJE: Jerry Greenberg y Bill Pankow

REPARTO:

Kevin Costner (Eliot Ness)

Sean Connery (Jim Malone)

Charles Martin Smith (Oscar Wallace)

Andy Garcia (George Stone)

Robert De Niro (Al Capone)

Richard Bradford (Mike)

Jack Kehoe (Payne)

Brad Sullivan (George)

Billy Drago (Nitti)

Patricia Clarkson (Ness' Wife)

Vito D'Ambrosio (Bowtie Driver)

Steven Goldstein (Scoop)

Peter Aylward (Lt. Anderson)

Don Harvey (Preseuski)

Robert Swan (Mountie Captain)

John J. Walsh (Bartender)

Del Close (Alderman)

Colleen Bade (Mrs. Blackmer)

Greg Noonan (Rangemaster)

Sean Grennan (Cop Cousin)
Larry Viverito Sr. (Italian Waiter)
Kevin Michael Doyle (Williamson)
Mike Bacarella (Overcoat Hood)
Michael P. Byrne (Ness' Clerk)
Kaitlin Montgomery Ness' Daughter)
Aditra Kohl (Blackmer Girl)
Charles Keller Watson (Reporter)
Larry Brandenburg (Reporter)
Chelcie Ross (Reporter)
Tim Gamble (Reporter)
Sam Smiley (Bailiff)
Pat Billingsley (Bailiff)
John Bracci (Fat Man)
Jennifer Anglin (Woman in Elevator)
Eddie Minasian (Butler)
Anthony Mockus Sr. (Judge)
Will Zahrn (Defense Attorney)
Louie Lanciloti (Barber)
Vince Viverito (Bodyguard)
Valentino Cimo (Bodyguard)
Joe Greco (Bodyguard)
Clem Caserta (Bodyguard)
Bob Martana (Bodyguard)
Joseph Scianablo (Bodyguard)
George S. Spataro (Bodyguard)
Melody Rae (Union Station Woman)
Robert Miranda (Gunned Head)
James Guthrie (Pagliacci)
Basil Reale (Hotel Clerk)

Ficha técnico-artística de V de Vendetta



TÍTULO ORIGINAL: V for Vendetta

AÑO: 2005

DURACIÓN: 132 minutos

PAÍS: Estados Unidos

GÉNERO: Drama, Acción

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: James McTeigue

PRODUCCIÓN: Jessica Alan, Grant Hill, Roberto Malerba, Henning Molfenter, Lorne Orleans, Joel Silver, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, Ben Waisbren y Charlie Woebcken

PRODUCTORA:

GUIÓN: Lilly Wachowski y Lana Wachowski

MÚSICA: P.I. Tchaikovsky, Zakk Wylde, Arthur Hamilton, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Norman Gimbel, Alfred Newman & J.H. Wood, Gene Lees, Boots Randolph & James Rich, Lou Reed, Richard Hawley, Anohni, Mick Jagger & Keith Richards, Ethan Stoller y Jason Pierce.

FOTOGRAFÍA: Adrian Biddle

MONTAJE: Martin Walsh

REPARTO:

Natalie Portman (Evey)

Hugo Weaving (V)

Stephen Rea (Finch)

Stephen Fry (Deitrich)

John Hurt (Adam Sutler)

Tim Pigott-Smith (Creedy)

Rupert Graves (Dominic)

Roger Allam (Lewis Prothero)

Ben Miles (Dascomb)

Sinéad Cusack (Delia Surridge)

Natasha Wightman (Valerie)

John Standing (Lilliman)

Eddie Marsan (Etheridge)

Clive Ashborn (Guy Fawkes)

Emma Field-Rayner (Guy Fawkes Lover)
Ian Burfield (Tweed Coat Fingerman)
Mark Phoenix (Willy Fingerman)
Alister Mazzotti (Baldy Fingerman)
Billie Cook (Little Glasses Girl)
Guy Henry (Heyer)
Cosima Shaw (Patricia)
Megan Gay (BTN News Poppet)
Roderic Culver (BTN News Poppet)
Tara Hacking (Vicky)
Andy Rashleigh (Fred)
Chad Stahelski (Storm Saxon)
Antje Rau (Laser Lass)
Amelda Brown (Wardrobe Mistress)
Richard Campbell (Security Guard)
Patricia Gannon (Little Glasses Girl Mum)
Mark Longhurst (Little Glasses Girl Dad)
Simon Holmes (Barman)
Charles Cork (Barfly)
John Ringham (Old Man)
Oliver Bradshaw (Old Man)
Jack Schouten (Middle Class Boy)
Caoimhe Murdock (Middle Class Sister)
Juliet Howland (Middle Class Mum)
Brin Rosser (TV Executive)
Raife Patrick Burchell (Studio Technician)
Joseph Rye (Jones)
Adrian Finighan (News Anchor)
Malcolm Sinclair (Major Wilson)
Bradley Steve Ford (Evey's Brother)
Madeleine Rakic-Platt (Young Evey)
Selina Giles (Evey's Mother)
Carsten Hayes (Evey's Father)
Derek Hutchinson (Bureaucrat)

Martin Savage (Denis)
Grant Burgin (Operator)
Greg Donaldson (Operator)
Imogen Poots (Young Valerie)
Jason Griffiths (Biology Teacher)
Laura Greenwood (Sarah)
Kyra Meyer (Christina)
Paul Antony-Barber (Valerie's Father)
Anna Farnworth (Valerie's Mother)
Mary Stockley (Ruth)
Simon Newby (Tube Station News Poppet)
David Merheb (Young Man)
Daniel Donaldson (Young Black Detainee)
Dulcie Smart (Civil War News Poppet)
Ben Posener (Water Shortage News Poppet)
Ian T. Dickinson (Avian Flu News Poppet)
Sophia New (Quarantine News Poppet)
Julie Brown (Three Waters News Poppet)
Gerard Gilroy (Surveillance Man)
Eamon Geoghegan (Surveillance Man)
Matthew Bates (Finch's Fedco Man)
David Leitch (Convenience Store V)
Matt Wilkinson (Little Glasses Girl Fingerman)
Martin McGlade (Victoria Station Fingerman)
Richard Laing (Parliament Lieutenant)
Michael Simkins (Parliament General)
William Tapley (Radio Man)

Ficha técnico-artística de Misión imposible: Nación secreta



TÍTULO ORIGINAL: Mission: Impossible. Rogue Nation

AÑO: 2015

DURACIÓN: 131 minutos

PAÍS: Estados Unidos

GÉNERO: Thriller

IDIOMA: Inglés

DIRECCIÓN: Christopher McQuarrie

PRODUCCIÓN: J.J. Abrams, Zakaria Alaoui, Bryan Burk, Tom Cruise, David Ellison, Dana Goldberg, Don Granger, Thomas Hayslip, Helen Medrano, Jake Myers, Maricel Pagulayan y Daniel M. Stillman

PRODUCTORA:

GUIÓN: Christopher McQuarrie

MÚSICA: Giacomo Puccini, W.A. Mozart, L.V. Beethoven y Lalo Schifrin

FOTOGRAFÍA: Robert Elswit

MONTAJE: Eddie Hamilton

REPARTO:

Tom Cruise (Ethan Hunt)

Jeremy Renner (William Brandt)

Simon Pegg (Benji Dunn)

Rebecca Ferguson (Ilsa Faust)

Ving Rhames (Luther Stickell)

Sean Harris (Lane)

Simon McBurney (Atlee)

Jingchu Zhang (Lauren)

Tom Hollander (Prime Minister)

Jens Hultén (Janik Vinter)

Alec Baldwin (Alan Hunley)

Mateo Rufino (A400 Pilot)

Fernando Abadie (A400 Pilot)

Alec Utgoff (A400 Crewman)

Hermione Corfield (Record Shop Girl)

Nigel Barber (Chairman)

William Roberts (Senator)

Patrick Poletti (Senator)
Martin Cochrane (Senator)
David Peart (Senator)
Barnabás Réti (Janik's Sentry)
Ash Merat (Janik's Sentry)
James Weber Brown (IMF Operator)
Robert Maaser (Officer Assassin)
Wolfgang Stegemann (Flautist Assassin)
Eva-Marie Becker (Opera Lighting Technician)
Adam Ganne (Opera Lighting Technician)
Jesus Alvarez (Caláf)
America Olivo (Turandot)
James Cleverton (The Mandarin)
Martin Nelson (Altoum)
James McOran Campbell (Ping)
Tom Lowe (Pang)
Nicholas Sharratt (Pong)
Nicholas Lupu (Conductor)
Stella Stocker (Opera Stage Manager)
Martin Bermoser (Opera Director)
Benjamin Plautz (Opera Staff)
Nina Hartmann (Opera Security)
Daniela Nitsch (Opera Security)
Karola Maria Niederhuber (Opera Police)
Tim Breyvogel (Opera Police)
Laurence Rupp (Opera Police)
Wolfgang Cerny (Opera Police)
Rupert Wickham (Chancellor)
Judith Bogner (Chancellor's Wife)
Peter Stark (Chancellor's Security Aide)
Ulli Ackermann (Chancellor's Security Aide)
Saif Al-Warith (Saif)
Robert Luckay (Lane Bodyguard)
Tarrick Benham (CIA Agent)

Tyler Fayose (CIA Agent)
Rachel Handshaw (Drone Technician)
Julian Moore-Cook (Drone Technician)
Sean Cronin (Masked Syndicate Man)
Emilio Aniba (Power Plant Guard)
Volkan Ay (Power Plant Guard)
Amra Mallassi (Power Plant Guard)
Hadrian Howard (Power Plant Security)
Walles Hamonde (Power Plant Security)
Shamir Dawood (Control Lab Technician)
Sagar Radia (Control Lab Technician)
Yasen Atour (Control Lab Technician)
Noor Dillan-Night (Control Lab Technician)
Mingus Johnston (Lead Biker)
Osy Ikhile (CIA Jet Agent)
Nigel Allen (CIA Jet Agent)
Georgina Redhead (Prime Minister's Wife)
Bruce Lawrence (Prime Minister's Bodyguard)
Femi Ogunbanjo (Prime Minister's Bodyguard)
Katie Pattinson (Auctioneer)